

亂離與歸屬——清初文人劇作家之 意識變遷與跨界想像

王瓊玲*

〔摘要〕

對於親歷明、清鼎革的傳統中國士人，尤其是那些懷有某種「前朝意識」與「遺民情結」的士人而言，由明入清，伴隨著輿圖換藁而來的，不只是政治立場的新定位，同時也是價值觀念、情感世界與生活方式的選擇。甚至從某種精神意義來說，他們在「自我想像」的層次中，常憑藉著意識之流動，進行著一種「時」「空」界域的重構。無論是隱於市井，還是遁入山林，始終處於「生」或「死」之意義辯證的遺民，就其為前朝之所「遺」的身分而言，實際上選擇的，是另一種形式的「死」；而就其為新朝之「逸」的邊緣身分論，其實也可說是另一種形式之「生」。尤其在世變滄桑的動盪中，明清之際的文人，經歷了國破家亡、身世飄零與人世無常的迷惘，在劇作中反映了一個極其特殊的心靈傾向。亦即在來自時代變遷的動盪擾攘，以及個人之出處困頓等外緣條件的錯綜影響下，他們找不到自己生命安頓的中心，亦無法感受世界之希望。他們不僅面臨了時空的消逝錯置、正統的替換遞嬗，甚且顛覆了對於實存世界的既有認知，因而在洩漏心靈狀態的創作中，展現了「迥異於常」的內涵。而在這些迥異於常的「跨界想像」中流動的心靈，不論其內在的特質，有多少是出於時代環境的形塑，或源自時代精神的共同性，有多少是出於作家個人特殊情志的發展，在在都表現了一種對此一「非現實性」世界的眷戀與執著。

我們若進一步探究戲曲中「意識表徵」與「跨界想像」之運用所達致的效果，則可發現清初劇作家如何藉深化戲曲中的時空想像的藝術特質，來敘寫其心靈漂

* 中央研究院中國文哲所研究員兼副所長

泊與追尋的軌跡。本文所選擇的劇作實例，如丁耀亢《化人游》中所呈現的幻游變異與幽邈之思；黃周星《人天樂》中對於典型文人幻想樂園的塑造，以及尤侗劇作《讀離騷》、《弔琵琶》、《桃花源》、《鈞天樂》中所透露出的逐臣之恨與出世寄託，在不同程度上都展現了清初文人揉合儒、釋、道三教思想的人生態度。而這種人生態度，事實上呈顯了此一時期處於特殊心態中的傳統文人，其人生價值追求的兩個側面：一是如何在充滿痛苦回憶的現實生活處境中，安頓徬徨的自我？一是如何透過「救贖」的可能，想像一種重建「破碎的自我」與「世界」間的關連？而這兩個側面，正好在「時間」與「空間」的意義上，形成了某種對照：即「過去已失落之理想的追憶」相對於「未來理想之追尋」；「入世的現實羈絆」相對於「出世的精神呼喚」；「外在歷史遺跡之遞嬗」相對於「內在心靈空間之轉化」。

關鍵詞： 明清、遺民、跨界、離散、意識變遷、認同

一、清初文人之易代感懷、意識變遷與價值危機

對於親歷明、清鼎革的傳統中國士人而言，明清易代無疑是一次天崩地解的非常鉅變。蓋明亡清興的歷史變遷，既有屬於朝代更迭的歷史共性，亦有屬於異族入主的歷史殊性。而也正因為有了異族的介入，使這次朝代政權的遞嬗，具有了特別的震撼性與嚴酷性。它所引起的社會與人心的震盪，尤其是帶給作為故明孤臣孽子心靈的衝擊與精神創傷，更是前所未有的。¹

異族之入主，在中國雖是屢見不鮮，然而由於歷史的過程與積累的原因，在清朝有效建立國家秩序的前數十年，中國存在著歷史上數量最龐大、反抗心理與不合作態度堅持最久的遺民群。這個遺民群體，雖有著自覺的強烈價值感，支撐著他們的精神生活，然而他們既無法掩藏內心的創痛與憤懣，又深懼於清廷的威權，不敢過於表露。這種「身分認同」與「個體存在自覺」的危機意識，讓他們在「私」與「公」兩種不同的精神領域中掙扎、徘徊。尤其是身歷明、清二代的士大夫，處境更為艱困。在進退維谷之際，他們需要尋求一種「自我的調適」(self-adjustment)與轉化。對於易代之際持「遺民」態度的士人而言，由明入清，伴隨輿圖換藁而來的，不只是政治立場的新定位，同時也是價值觀念、情感世界與生活方式的選擇。甚至從某種精神意義來說，他們在「自我想像」的層次中，常憑藉著意識之流動，進行著一種「時」「空」界域的重構。無論是隱於市井，還是隱於山林，始終處於「生」或「死」之意義辯證的遺民，就其為前朝之所「遺」的身分而言，實際上選擇的，是另一種形式的「死」；而就其為新朝之「逸」的邊緣身分論，其實也可說是另一種形式之「生」。許多前明的遺老，承受了深鉅的世變創痛，於入清後絕意仕進，他們或隱逸山林，或遁跡方外，或寄情詩歌詞曲，藉種種聲情敘寫，抒發故國之思、身世之感或世外之情。他們試圖透過沈吟低唱，

¹ 所謂「遺民」一詞，依使用者之不同，大致可分為兩類：一類為歷史研究者對於遺民現象的取擇，如指亡國之民，或改朝換代後不任新朝之人，其關鍵在於是否持有積極或消極的不合作或抵抗的政治立場；一類為當時身處易代之際的知識份子，對於此一「遺民」身分之認定。本文因討論的重點，在於劇作家之創作動機及其意識狀態，故其定義屬於第二類；大致應指凡自覺為「遺民」，或自覺對於前代應有一種「效忠」之情操者，而不論其是否為當時社會或後代史家定義為「遺民」。有關遺民之「遺」的辨析、界定與意義，及遺民史述說的討論，可參看趙園：〈遺民論〉，《明清之際士大夫研究》（北京：北京大學出版社，1999年），第5章，頁257-288。

尋求精神上的解脫，而寄寓在字裡行間的黍離之嘆，或是面對歷史世變的深沈省思，往往正是其徬徨無依或自我調適之心態的呈顯。而另一方面，同樣經歷易代滄桑，卻出生稍晚的另一批作家，他們雖未確然以「遺民」自居，然而也深受著興亡世變的衝擊。尤其是入清後，他們之中有不少傑出的才人，雖順應新朝，卻又始終躑躅於仕途，心中不免怨懣，因而在他們的作品中，困窘與悔恨交雜的身世之感與興亡之嘆，亦有著極為突出的表現。

情感的多重性，甚或人格上的「危機」，可能影響創作，在普遍的狀態下，皆是如此。但如此種現象的發生，是在一個具有豐沛文化資源，且又承受鉅大衝擊的社會，則這種狀態便會由屬於「個人」的有限層面，擴展成爲一種文化現象。大致來說，明末以至清初這一時期的文人，他們因世變所引生的情感焦慮與紛雜，主要來自兩項根源：一爲「前朝意識」，另一則爲「遺民情結」。所謂「前朝意識」，指的是一種基於前代歷史記憶所引生的一種與現實經驗不相協調的生活意識。這種意識，具有剝奪現實經驗「真實感」的作用；它可使當事之人，始終生活在價值的矛盾與衝突中。至於「遺民情結」，則是企圖對自己是否屬於「遺民」，作出一種符合其歷史感的價值認定，並要求他人以同樣的眼光加以看待，甚至對於其情感上的徘徊、依違給予同情。²「前朝意識」、「遺民情結」這兩種心理狀態，雖相關連，但並非一致。我們在分析它們實際影響的時候，必須有一種既能分辨，又能綜括的論述。

值得注意的是，這段時期文人所經歷的「認同危機」，其實是那個時代特有的精神體驗，它在一定意義上，也代表著當時相當一部分由明入清的遺民們的心態特徵。亡國之後倖存的遺民，應如何面對「易代」世變？如何自處？如何確定「不死」的生存意義？如何尋得自我的認同？顧炎武（1613-1682）在《日知錄》中曾提出有名的「亡國」、「亡天下」之辨，他說：

有亡國，有亡天下。亡國與亡天下奚辨？曰：易姓改號，謂之亡國；仁義充塞，而至於率獸食人，人將相食，謂之亡天下。……是故知保天下，然後知保其國。保國者，其君其臣，肉食者謀之；保天下者，匹夫之賤，與

² 參見拙著：〈記憶與敘事：清初劇作家之前朝意識與易代感懷之戲劇轉化〉，《中國文哲研究集刊》24期（2004年3月），頁39-103。

有責焉耳矣。³

顧氏此處所說的「亡國」，指的是一姓朝代的更迭；而所謂「亡天下」，則指的是華夏道統的淪亡。而明清易代，依當時身處易代之際的士人的感受來說，顯然不是單純「亡國」的改朝換代，而是有著「亡天下」性質的天下易主。而顧炎武也正因有此番「天下——國家」之辨，故將「保天下」，視為一切匹夫匹婦於道義上所應肩負的責任。而同一時代的王夫之（1619-1692），則更明確地將「治統」與「道統」區別開來。他說：

儒者之統，與帝王之統並行於天下，而互為興替。其合也，天下以道而治，道以天子而明；及其衰，而帝王之統絕，儒者猶保其道以孤行而無所待，以人存道，而道可不亡。……儒者之統，孤行而無待者也；天下自無統，而儒者有統。道存乎人，而人不可以多得，有心者所重悲也。雖然，斯道互天垂地而不可亡者也，勿憂也。⁴

顯然，在明遺民的意識中，對於文化的關懷，更高過了對於單純治統維繫的考量。而正是基於這種文化認同與擔當的意識，使得易代之際的儒者，對於其自身的生存意義與價值，有了更深刻的體驗。

事實上，身處易代之際的明臣，對於「死」「生」問題的複雜考慮與感受，皆有他們基於親身經驗而有的特殊反思。對於「世變」，他們都表現出極度的恐慌、悲憤與驚愕。顧炎武曾云：

天下之變，莫甚於君臣父子一旦相失而永訣終天，此人生之至痛，而古人臣之遭未有以比也。⁵

³ 見〔清〕顧炎武撰，陳垣（1880-1971）校注：《日知錄校注》（合肥：安徽大學出版社，2007年），中冊，卷13〈正始〉，頁722-723。

⁴ 王夫之：《讀通鑑論》，收入〔清〕王夫之著，船山全書編輯委員會編校：《船山全書》（長沙：嶽麓書社，1988年），第10冊，頁568-569。

⁵ 〔清〕張穆（1805-1849）：《顧亭林先生年譜》，收入存萃學社編集：《顧亭林先生年譜彙編》（香港：崇文書店，1975年），頁18-19。

所謂「古人臣之遭未有以比」，正是表明其痛苦之難以言宣。而王夫之之聞甲申國變，悲憤之極，則寫下了〈悲憤詩〉一百韻，每一吟誦，即涕淚滿面，哽咽不止。事實上，明遺民的作品中，幾乎全瀰漫著亡國之痛與故國之思。而在清初相當長的時間裡，諸如《痛史》、《海外慟哭記》、《慟餘雜記》等著述的相繼問世，更反映出他們的創痛，是如此的深鉅。顯然，「易代」之痛在遺民的體驗中，由於彼此聲息相通，已被無限地放大，而明遺民於同一語境中的時代感受，透過作品的流傳，在當時也獲得極大的共鳴。易代之際屬於「私領域」的個人經驗，已演化成爲遺民「公領域」的集體意識，成爲這一時期特殊的氛圍與表徵。

值得注意的是，明清易代之際，由於「遺民意識」的高漲與強烈，對於更爲廣大的士人群體而言，他們即使並未自我承擔「遺民」的社會責任，然而如何則爲「首丘之死」？如何則爲「苟生」？仍舊形成了一種普遍的內心壓力。甚至對於某些個人而言，成爲一種揮之不去的焦慮。此種焦慮，對於他們的自我定位與身分歸屬而言，擴大成爲了對於「價值」意義的剖辨，與對於「生命存在樣態合理性」的論證。在這種「死之義」與「不死之義」，「死之難」與「生之不易」的思維糾結中，不少文人與儒者，面對了有關自己人生的抉擇與考驗。事實上，關於「死」的抉擇思維，在許多人的著作中，成了終生討論的話題。這種屬於「主體價值」層次的反省，與屬於「當下意識」層次的自我調節，在在顯示了易代世變對於當時身歷其境的士人來說，其震撼竟是如此地強烈！

當然，對於堅持「氣節」的遺民而言，「義之應死」，有時是一項確認自我的抉擇，無可商量。然而即使如此，他們亦以一種細膩的方式，將「義當死」之「死」與「不死」，作出等地的界分。他們不僅認爲所謂「節」，有「必死」與「不必死」之判⁶，且所謂「義死」，亦都還有「死之易」與「死之難」的層次區分。如當時的陳子龍（1608-1647），即把「殉節」一事畫成數等，他說：

事當橫流，以身殉難者多矣，或迫於勢地，計無復之；又或激發，乘一時之氣，豈若足下素所蓄積，捨命不渝，如履常蹈和者哉！⁷

⁶ 參見孔定芳：〈明遺民的身分認同及其符號世界〉，《中國社會科學院研究生院學報》2005年第3期，頁121。

⁷ 陳子龍：〈報夏考功書〉，見〔明〕陳子龍撰，談蓀芳整理：《陳子龍集》，收入《傳世藏書》（海口：海南國際出版中心，1996年），《集部·別集》第9冊，頁404。

陳子龍在此將為國死難，區分為三類：一種是「迫於勢地，計無復之」，一種是「因激發而乘一時之氣」，而另一種則是「素所蓄積，捨命不渝，如履常蹈和」。其中真正足以感人而可稱為「殉節」者，唯在第三類。又如陳確（1604-1677）在他的〈死節論〉中亦指出：

甲申以來，死者尤眾，豈曰不義？然非義之義，大人勿為。且人之賢不肖，生平俱在。……今士動稱末後一著，遂使奸盜優倡同登節義，濁亂無紀未有若死節一案者，真可痛也。⁸

在陳確看來，死節中尚有「非義之義」，大人君子勿輕易為之，否則必然使死節之事「濁亂無紀」，令人痛心。顧炎武亦曰：

天下之事，有殺身以成仁者，有可以死，可以無死，而死之不足以成我仁者。⁹

遺民們對「義死」的辨析，顯示他們對於「節義」的行為，有了更為深刻的反省，而不僅是遵循一種倫理的規範。這種基於「生之仁」而有的「死之義」的詮解，由於有了一種對於個體生命與群體生命的關懷向度，不僅使遺民之生，有了迴旋的餘地，亦使「生」的合理性與必要性，多了必須論證的空間。

當然，在這裡，必須面對的，是人對於「生命實質延續」的貪愛。這種貪愛，深植於人的潛意識之中，本身即是構成普遍人性中的一部分。因而當「死」能乘一時之氣，而不足表現為「難能之節」時，「死之不足以成我仁」的認知，即易轉而導致「我有其仁，而志不足以抗『惜死』之念」的一種複雜心境。明清易代之際，在士人處境上，所以出現極度複雜多樣的態度表現，究結而言，雖若是將簡單的問題複雜化，然而這正亦是凸顯了作為一種理念，與作為真實的人生實踐，其間所存在的人性難題；需要我們透過人生經驗的實例，來加以理解。

大體而言，士人的出處，當時可分為「抗爭」、「隱居」與「出仕」三種：有的僅擇其一，有的先、後有別，而有的則是遍行三者。其中「仕清」一項，且尚

⁸ [清] 陳確：〈死節論〉，《陳確集》（北京：中華書局，1979年），頁154。

⁹ 顧炎武：〈與李中孚書〉，《顧亭林詩文集》（北京：中華書局，1959年），頁82。

有「主動」與「被動」之分。人們對於「抗爭」、「隱居」是讚許的，相對的，對於「仕清者」，則多視之為貳臣；即使未當面指斥，在內心亦是不會輕易予以認同的。然而若從當時若干人物的處境，與他人對他的觀看角度來細加分析，我們可以發現，在傳統的名教要求之外，另一種對於人內在品德的理解，亦已在當時悄然出現。

這種理解，特別表現在一些「不盡理想」的事例之中。其中最受時人注意的，為錢謙益（1582-1664）與吳偉業（1609-1671）二人。尤其吳偉業之「祈死未死」終其生以「自苦」為極，發為聲詩，寫為劇作，「若天廣而無以覆，地厚而無以載」，讀之令人「欷歔煩醒，執簡流涕」，¹⁰更是予人以一種「失節猶若未失」的感慨。這種藉文學而呈現的曲折，顯示了人心自求淨化的一種渴望與艱難。吳偉業因自身大節喪毀而產生的精神壓力，雖在意識的初階中，僅若是出於名節的保全，然而隨著「出仕抉擇」後精神處境的變化，卻讓他經歷了「情境」本身的試煉。這種試煉之所以顯得如此嚴重與無奈，一方面在於「後果」的「不可逆」；另一方面，則是在於面對自我認同之「一致性要求」時，一種自知無法於現實中予以貫徹的痛苦。對於具有「價值堅持」的信仰者來說，這種經由實踐所產生之意識狀態中的矛盾，使得原本不應發生的自我認同之分裂，卻在實質的心境中，時時割裂著自我。而為了彌補這種撕裂，或至少維繫著自我心靈的完整性，文人選擇了「懺悔」的贖罪方式，企圖度過自身身分認同上的危機。

此處我們所以將類如吳偉業的懺悔行為，說為是解決一種「身分認同」上的危機，主要是因在他身上出現了「價值認同」與「生活認同」的不一致性；而這也是當時許多具有「遺民意識」的人所共同身陷的一種處境。

在現代學術概念中，我們此處所說的「認同」(identity/identification)，大約是指人們在一定的社會網絡中，對於自我「同一性」的自覺，或其意義的內在界定¹¹。自我「身分」意識的出現，是人之所以成「社會中的人」的最初根據，同樣也是

¹⁰ [清]顧湄：〈吳梅村先生行狀〉，見[清]吳偉業著，李學穎集評標校：《吳梅村全集》（上海：上海古籍出版社，1990年），下冊，頁1407。

¹¹ identification 一詞在社會科學的中文文獻中多被譯作「認同」。「認」字有識別、承認與當作之意，含有 identify 在英文中「鑑別、辨認」與「等同」的兩重意義；「同」字則有「相同」之意，即 identify 之第二義。北美學界關注的基本認同方式主要是「角色認同」(role identity)，即個體對自己在社會結構中所處社會位置 (social position) 的自覺或界定。

社會歷史形成的最初根據。「身分」作為人類社會組織活動形成的反映，是一種典型的社會行為符號。在現實生活中，個人對社會的意義、個人對其他社會成員的意義，都是通過自己的身分彰顯出來。人與人的關係，變成了一種角色與角色的關係；亦即是符號與符號的關係。換言之，個體與社會結構的關係，是以「角色認同」為其紐帶的。一方面，社會文化因素通過角色認同，對個體起著「限定」與「規制」作用；而另一方面，個體亦在角色認同中，建構「理想化自我」的概念，從而發揮能動性。學界並將基本認同方式，劃分為「個人認同」(personal identity)與「社會認同」(social identity)兩個面向。「個人認同」，係指個體對於自己所有的一定的獨特性之覺察，由此，個人認同使個體在時空上確立了自己是同一個人而不是其他人；而「社會認同」，則是個體對於自己身處於特定的社會群體、社會類別或社會範疇 (social category) 的認知，由此，社會認同使個體意識到，且進而強化，自己在一定社會範疇上，與其他一部份人「同一」或「類似」，而與另一部分人則存在著差異。換言之，在這裡，「社會認同」指的是個人藉自己（或他人）在某社群的成員資格，把自己（他人）與其他人區分開來；並將該社群內典型成員的特徵，冠於自己（或他人）身上，讓自己（或他人）的特性等同於社群內典型成員的特性。

若依此定義論述，跨代文人在懷舊與附新之間，無論選擇「抗爭」、「隱居」還是「仕清」，其實面臨的，是「個人認同」與「社會認同」的雙重需求與壓力。他們除了須確認自我的獨特性，還須在易代世變的時空變動中，尋求自己與其他人的認同，或區別出自己與他人的差異。所謂「新」與「舊」，在這段游離、徬徨的歷程中，已經在某種程度上，不帶有價值的正面或負面意義。「舊」與「常」不代表一定好，「新」與「變」也未必意味不好。這些跨代文人或是對於自己「遺民」身分有一番辯證，或是為自己的仕清轉向，尋求「自我合理化」的解釋，或超越。這種「自我辨明」的歷程，除了在作者內心翻騰外，當它被轉化成「作品」而呈現時，也成為一種尋求「社會認同」的途徑。也就是說，作者在其自我的敘寫過程中，其所展現的「自我之辨明」，或「自我之導正」(self-reclamation)¹²，目的即是為了讓自己能被社群中的其他成員所認同，或是賦予某種典型的特性，如「遺民」或「故臣」等。此種歷程，就心理層面來說，可以分為兩種形態：第一種，

¹² Cf. Owen Flanagan, *Self Expressions: Mind, Morals, and the Meaning of Life* (New York: Oxford University Press, 1996), pp. 65-83.

是基於澄清誤解或提出防衛而進行之辯解，這時壓力來自外部；主體本身沒有「自我」身分上的認同危機。另一種，則是主體自身面臨對於自己「連續性人格」是否可為自己接受的認同危機；壓力主要來自內部。而這兩種「辨明」的需求，在將之付諸實踐的過程中，皆逼迫從事「辨明」的主體，進行無法逃避的「自我敘述」。也就是說，「敘述」成爲了確認自我的一種方式。透過「敘述」而展開的創作本身，也成爲跨越「時空阻隔」的最佳想像媒介。

二、清初劇作家「以游代隱」的跨文類書寫

值得注意的是，詩文創作固然成爲清初遺民文學的大宗，戲曲的再現性、代言性，與藉敘事以抒情的特性，亦深獲清初作家所青睞。他們中有不少擅長戲曲的作家，往往借雜劇或傳奇，創作出一種特殊風貌的作品，藉以發抒內心的感慨。一時之間，製曲與演劇蔚爲風潮，形成了清代初年極爲特殊的文化景觀。而在這些眾多的劇作中，我們可以感受到的，是其中所交織著的複雜心緒。這種情感的多重性，不僅在心理上，具有引生「危機」的可能，亦在藝術的創造作爲上，成爲某種程度上影響「形式」與「內容」的重要支配因素。換言之，就創作形式的選擇言，戲曲的虛擬性，與其中所蘊含的特殊再現性，在相當程度上，成就了當時作家透過舞臺觀演所企圖表達的人生體驗，而在另一重意義上，則是提供了他們以「遊戲態度」對抗「現實」的人生策略。甚至可以說，「戲曲」這種被傳統文人視爲非高文典冊的「小道」、「末技」，恰成爲了此一充滿壓力的歷史空間中，另一可供士人隱遁徜徉的天地；只要投入這個紅牙唱板與輕歌慢舞的「藝術空間」，一切無法排遣的焦慮與憂懣，都可以大量地予以紓解。

從劇作家的身分與處境特徵上看，清初作家多半爲不得志的文人，或中下層官吏，他們常借傳奇發洩功名失意、不合時宜的牢騷感慨，以文人自身仕途遭遇的角度，觀看現實社會的污濁，與人情世態的炎涼。然而不同於詩文的是，他們心中的憤懣，在劇中並不能只藉象徵性的隱喻來表達，而是必須有動人的情節，以及鮮活的人物，呈現於舞臺上。而且也正是戲曲提供了這種新的寄寓己懷的表現途徑，才吸引著他們成爲戲曲的創作者。然而這種希望藉助於「某一個典型性人物」的聚焦敘寫，而達到同時可以讓觀賞者即刻體會到劇作家抒憤目的的劇作，究應如何創作？成爲了劇作家選擇題材、進行藝術構思時的重要考量。

大體來說，清初文人生逢明清易代的變局，固然常懷故國之思與興亡之慨，然而在清廷恩威並濟的有效手段的治理下，「故國」漸漸成了一種永不能再現的舊夢。這種無力的「易代末世」的感傷情懷，在增添了個人才識無從施展的苦悶之後，深化成爲了一種特有的「悲劇意識」。我們可以說，「明亡」，是清初文人作品情感基調的決定因素。他們所有的哀傷悲憐的情感，由於有了「國變」這一鉅大的歷史事件作爲前提，因而具有了豐富複雜的深度與內容。這種情感內容，無疑成了文學表達的最佳素材，「國家不幸詩家幸，賦到滄桑句便工」¹³，戲曲創作與理論所以於晚明至清初呈現更加蓬勃發展的局面，從作家創作主體的角度來看，的確與作家藉以抒發故國之思、亡國之痛與生存之感的創作動機密切相關。鄒式金在《雜劇三集·小引》中分析清初雜劇表現的創作趨勢時說：

邇來世變滄桑，人多懷感，或抑鬱幽憂，抒其禾黍銅駝之怨；或憤懣激烈，寫其擊壺彈鋏之思；或月露風雲，寄其飲醇近婦之情；或蛇神牛鬼，發其問天遊仙之夢。¹⁴

鄒氏指出，由於明清易代世變之衝擊，戲曲創作呈現出豐富多元的面貌；這時的劇作，或感傷時事、抒懷寫憤，或針砭時弊、嘲諷現實，或極情盡致、蘊藉風流，或超然高蹈、寄情世外，然而有一居中不變的，即是作爲「作者」的這個主體。也是對應於這一個「主體」，才使得劇中所寫之感懷，成爲「禾黍銅駝之怨」，所寫之憤懣，成爲「擊壺彈鋏之思」，所寫之月露風雲，成爲「飲醇近婦之寄」，所寫之蛇神牛鬼，成爲「問天遊仙之想」¹⁵。我們可以說，不論劇作的故事內容爲何，在當時作者普遍的創作意圖中，確實存在著一層藉「抒」、「寫」、「寄」、「發」呈顯作者特殊身世之感的傾向。

當然，當我們作這樣分析的時候，是將「一人之眾多所作」直接聯繫於此「一人」，而爲一種哲學性的解讀；與討論單一作品之藝術性成就時，常是就劇論劇，將「作者」之整體的「人生立場」抽離，是有所區隔的。也是在這種「綜合而觀」

¹³ 趙翼：〈題元遺山集〉，見〔清〕趙翼著，李學穎等點校：《甌北集》（上海：上海古籍出版社，1997年），下冊，頁772。

¹⁴ 〔清〕鄒式金編：《雜劇三集》（合肥：黃山書社，1992年），頁5。

¹⁵ 鄒式金此文雖是爲他所輯《雜劇三集》作序，然而依照文意，應是就整體狀況而論，而非專指雜劇。

的特殊解讀位置中，我們將觀劇時的「直觀介入」與感受，在另一種理解的脈絡中，視為是對於「作者心靈」的觀看。所有舞臺上所形塑的情境與氛圍，在某種意義上，皆是作者流動意識中的一種思維處境；所有劇中主要角色的聲、情、言、貌，在某種意義上，皆是作者「主體想像」中的一種分身。當我們從「一人之眾多所作」回到此「一人」時，作為「創作者」背後的存在主體，成為了貫串時空想像的意義核心。

關於這種既結合「作者」、「觀者」與「評者」各別之位置，而又能超越此三者的詮釋立場，遺民詩人劉城生前曾有〈優戲〉一詩，約略觸及，詩云：

原本誰家奏，紅牙度夜闌。群情皆假合，諸態落旁觀。禁忌刪胡舞，留遺見漢冠。周郎坐上少，概是浪悲歡。¹⁶

所謂「群情皆假合，諸態落旁觀」，即是既將「場上」與「場邊」劃分，亦將「作者」、「觀者」、「評者」各別之位置區隔。而從另一方面來說，在這裡，我們看見了在「刪胡舞」的禁忌下，「戲劇」本身即是「漢冠留遺」之一種寶貴形式。對於那些能夠觀戲聽曲的文人而言，戲曲透過紅牙唱板與輕歌曼舞所營造出來的「歷史情境」與「藝術氛圍」，毋寧也是使他們在心理上、精神上能獲得些許慰藉的一大來源。當他們跨入戲曲世界，徜徉其中時，舞臺上的漢家人物，甚至衣冠，都足以勾起他們對於故朝舊事的懷念與哀悼之情。這使得此處所提及的所謂「作者」、「觀者」、「評者」的相對關連，在清初的這一歷史時刻，皆是放置於同一個「想像」的平台之上。尤侗（1618-1704）在談及吳偉業戲曲創作時曾說：

所譜《通天臺》、《臨春閣》、《秣陵春》諸曲，亦于興亡盛衰之感，三致意焉，蓋先生之遇為之也。¹⁷

尤侗所言「于興亡盛衰之感三致意焉」，正是說的「劇外之意」。當然在這裡，我們看到了詩人溢出本身所熟習的文類，將傳統所謂「言志」敷衍成為戲曲時的跨

¹⁶ [清]劉城：《嶧桐集》（臺北：新文豐出版公司，1989年《叢書集成續編》影印《貴池先哲遺書》本），卷7，頁24b，總頁695。

¹⁷ [清]尤侗：〈梅村詞序〉，《西堂雜俎三集》，《西堂文集》，收入《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，1995年），第1406冊，卷3，頁3a，總頁410。

越。這種依「假合」而為的抒情與寫情，並非是一種「詩的延伸」，而是結合了元、明以來戲曲文學的蓬勃發展。對於以「詩人」自許的這一類劇作家而言，他們與傳統劇作家的不同，在於他們將戲曲的「代言」功能，作了一種「樂府歌行式」的轉移。具體地說，即是將「代言」劃分成「場上」與「場邊」兩種意義層次：在「場上」，說的是劇中人的話語，在「場邊」，說的是則是劇外人的話語；在「場上」，表現的是劇中人的意識，在「場邊」，表現的則是劇外人的心聲。

正因戲曲對於他們有了這種可以擴大「詩用」而又不失「詩意」的功能，所以有許多詩人作家是於明亡之後，方才涉足「戲曲」這種藝術形式的。其中如王夫之，以他明末名儒的身分，如果不是對南明抵抗無力的失望，以及復明無期的無奈，他可能不會產生創作戲曲的衝動；即使創作，可能也不會對「復仇」題材如此般地投入，而其劇作的面貌，當然也就不會是我們今日所看到如此慷慨激昂的《龍舟會》了。此外，如黃周星（1611-1680），他亦是在明亡以後，直到六十六歲時，才開始從事戲曲創作的。他甚至遺憾自己對戲曲親近之晚，他說：

余自就傅時，即喜拈弄文墨，大抵皆詩詞古文耳。忽忽至六旬，始思作傳奇。¹⁸

黃周星除了撰寫《人天樂》傳奇外，還續作了雜劇《試官抒懷》與《惜花報》等。這些劇作，或寄寓其身世之感，或抒發其理想與憤懣，明確地表達了蘊藉於其胸中的複雜情愫。這些都是我們可以特加注意的例子。

不過明清易代之際的文人，除了上述較高陳義的「言志」內容外，在抒懷寫憤的詩義上，亦有些並未涉及家國之痛，而僅是抒發一己之憤懣的。這些作品之寫作，為的是讓「天地生才之意與古今愛才之心不少慰」，因而成為自我心中的一種補償。誠如清初戲曲家李漁（1611-1680）所言：

予生憂患之中，處落魄之境，自幼至長，自長至老，總無一刻舒眉，惟於製曲填詞之頃，非但鬱藉以舒，慍為之解，且常譖作兩間最樂之人，覺富貴榮華，其受用不過如此。未有真境之為所欲為，能出幻境縱橫之上者：

¹⁸ [清]黃周星：《製曲枝語》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1982年），第7冊，頁121。

我欲做官，則頃刻之間便臻榮貴；我欲致仕，則轉盼之際又入山林；我欲作人間才子，即為杜甫、李白之後身；我欲娶絕代佳人，即作王嬙、西施之元配；我欲成仙成佛，則西天蓬島即在硯池筆架之前；我欲盡孝輸忠，則君治親年，可躋堯、舜、彭篋之上。¹⁹

這種通過戲劇的虛構方式，模糊化「理想世界」與「真實生活」的作法，雖在意義層次上，由於無法區分「慾望中的理想」與「純粹屬於價值的理想」，因而不能透過歷史感的強化，將命題的意義層次提昇，而只能回歸於現實的生活層面。但就心理層面的意義來說，它的「徬徨」，癥結仍是立基於為此一「身體的自我」尋求一「精神定位」的需求上。所以在很多劇本裡，我們看到了作者有意識地將現實社會的種種特徵，植入「戲劇中的世界」時，他所具有的一種「嚴肅而又不嚴肅」的嘲諷態度。「嚴肅」的是價值的對比，「不嚴肅」的，則是不願碰觸對於自身而言，最難真正面對的問題。這種巧妙地運用戲劇的「虛構因素」，將一切事相背後的「真實成分」加以模糊的處理，使得「抒懷寫憤」，具有一定的哲學高度；這種高度必須仰賴評者對於作者「身分處境」，以及他在當時「自娛娛人」「自嘲嘲人」的內心處境之一種同情的瞭解。

正由於戲曲獨具特色的「代言體」敘事方式，能夠如前所言，充分表達艱困年代的劇作家那些複雜幽微、難於言說的個體情感，為他們排遣幽微憤懣提供了相對通暢的管道，故在藝術性的融通上，「詩」與「劇」取得了一種協調。

所謂「代言」，是指戲劇以「劇場情境」作為情思展現的唯一線索，劇中人物皆是以其劇中的身分作為宣示情志的主體，作者創作意圖與劇場中展現的思想彼此間的關係，必須是間接的；劇場中不宜直接出現脫離劇中人物身分而明顯為作者本身立言的設計。總體而言，劇體詩在表現上應是客觀的，再現的。易言之，劇作家不應在劇中直抒胸臆，而必須憑藉著具體事相的展演來寄寓某種意蘊。這種必須遵從的間接的情感抒發方式，便是研究者在戲曲藝術性的認知上，必須與詩、詞等抒情文類相區隔的要點。如果在這一點上不能有所認識，便無法真正建立有別於詩評的劇論。

¹⁹ [清]李漁：《閒情偶寄》，收入《李漁全集》（杭州：浙江古籍出版社，1992年），第3卷，頁47。

正緣於此，作家可以藉由戲曲所營造的世界，將原本只屬於「私人的」、「主觀的」的情思際遇，「客觀化」成爲一可以「公開的」、「觀看的」戲劇展演。在此歷程中，作家不再只是主觀沈溺於一己想像心緒中的「作者」、「抒情者」，而是可以不斷從戲劇情境中抽離、跳脫開來，成爲自己生命感知世界「具象化呈現」之後的「觀看者」、「聆賞者」與「評論者」。事實上，在戲劇創作的歷程中，從劇作家個人的主觀想像，到公開的戲劇呈現，乃是一種將人的精神活動「詮釋化」的過程。誠如美國劇作家阿瑟·密勒（Arthur Miller, 1915-2005）所說的：

任何一種戲劇形式都是一種手段，旨在把主觀感受通過公開表達的手段轉變爲人們可以理解的事物。²⁰

戲劇中所呈現的，往往是劇作家企圖將所謂「人類可以有的生活體驗」進行某種意義詮釋與藝術再現的成果。在此思維中，它超越了日常生活的現實，將組成戲劇形式的分子「結構化」，成爲獨特的「情境發展」。可以說，當生活與人生一旦進入戲劇作家創作思維的領域，就經歷著一場被創作主體「心靈化」的過程。這種心靈化的過程，既有劇作家自身確立的人生立場，亦有因他所作的世界圖象之詮釋而呈顯的，可以被他人參與理解的「存在物」的象徵。²¹

此「存在物的象徵」之運用，可以美國詩人及文論家艾略特（T. S. Eliot, 1862-1932）關於「客觀投影」（objective correlatives）的理論來說明。艾略特認爲：

在藝術結構中表達情感的唯一方式，是尋求一個『客觀投影』，換言之，一組事物，一個情況，一連串的事件（a set of objects, a situation, or a chain of events），為某一特定情感的公式；這些於感官經驗中確已消失的外在事物出現時，那種情感便立即被引發出來。

²⁰ [美]阿瑟·密勒：《戲劇集·引言》，收入阿瑟·密勒著，郭繼德等譯：《阿瑟·密勒論戲劇》（北京：文化藝術出版社，1988年），頁126。

²¹ 關於戲劇藝術呈現中劇作家本身之「主體性」與劇中人物之「個體性」等相關問題，參見拙著：〈明清傳奇藝術呈現中之「主體性」與「個體性」〉，收入華瑋、王瓊玲主編：《明清戲曲國際研討會論文集》（臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1998年），上冊，頁71-138。

劇作家控制情感之法，便是為情感提供「動機」（亦即激發情感的原生心理），他必須使用客觀化、戲劇化的「事物」、「情況」、或「事件」，來呈現其意念。²²因此在具體表現上，艾略特提出了「無我之詩」（impersonal theory of poetry）的主張，即作者應刻意地將有關作者本人的傳記成分自詩的語言中抽離，尤其不當明顯地將作者內在的情感，直接投入詩中，而應藉由非作者的客體以及與之相關的情境與事件，將其所欲表達的內涵，象徵性地烘托出來。

不過，就中國詩學的傳統來說，在經過「客觀投影」之後，讀者透過哲學性的解讀，仍然可以以「批評者」的角度，將「客觀化」的過程逆轉，還原到詩人劇作家原始的創作意圖上。這種藉由「流動的意識」所達成的「解讀」過程，使讀者/評論者成爲一「心靈的旅者」，他進行了一次與作者反向的創作之旅。所以我們若就前文所提及的清初這類「原出詩人本色」的劇作家而言，他們的跨文類創作，具有著極爲特殊的藝術性表現，值得特爲分析。

清初的劇作家多是經歷易代變動與戰亂烽火的，有的甚至親自參與了抗清復明的鬥爭。他們的眼裡，總是瀰漫著揮之不去的離亂陰影，心中總是糾結著國破家亡與個人失去歸屬的人生創痛。正因如此，許多劇作乃是將焦點置於戰爭離亂所造成的毀滅之上：家國的毀滅、生命的毀滅、心靈的毀滅，以及因此而來的個人悔恨，與對於故國文化的眷戀。事實上，明清易代之於明遺民，既是國的悲劇也是家的災難，同時也肇始了他們漂泊的人生。然而，較之具體意義上的「家」之毀於戰火，文化生存意義上的「精神家園」的喪失——所謂「精神漂泊」與「靈魂流浪」，才真正是遺民們的心頭之痛。因此，「游」的行動與「游」的意識，遂成爲了遺民的一種生存樣態。「人間最苦是飄零」，此爲「安土重遷」的中國人之基本文化感受與價值評價。然而，頗耐人尋味的是，明遺民之於漂泊與雲游似乎心存痴迷，客居而爲「東西南北之人」，似乎成爲了遺民生活之一種選擇。甚至連「客死」，都成爲了許多遺民所不避諱的可預測性結果。類如「客死如家」，「江湖之死如衽席」的說法，代表了相當多遺民的態度。²³誠如趙園所云：「遺民本是一種時間現象，『遺民時空』出諸假定，又被作爲了遺民賴以存在的條件。」²⁴在

²² 參見 T. S. Eliot, "Hamlet and His Problems," in *Selected Essays* (New York: Harcourt Brace & World, Inc., 1964), pp. 124-125.

²³ 參見孔定芳：〈清初明遺民的「雲游」行為及其意蘊〉，《人文雜誌》2005年第3期，頁112-119。

²⁴ 參見趙園：《明清之際士大夫研究》，頁373。

遺民的生命歷程中，易代世變，不僅無礙於士人的山水遊遨，倒彷彿是為他們的遊提供了更深刻的動機，以滿足其意義追求。其中包括以遊為「拒絕、反抗的姿態」²⁵，而浪跡、奔走，以四海為家，實際上已被他們視為是一種「以游為隱」的生存方式了。

不同於一般的「游士」，明清易代背景下的遺民之游，乃是別有寄寓與隱衷的。「游」之於遺民，彷彿不僅是一種避難、避亂的生存手段，也是一種跳脫當下困境的生命抉擇，既有著入世的糾葛，也有著出世的寄託。這中間所隱涵的認同危機、意識變遷與理想追求，頗為複雜，值得深入探討。

事實上，藉「游」以宣洩鬱結於心的「遺民之悲」，亦顯出遺民式之「游」的獨特。登高臨遠，山水流連，本是古代文人雅士最富「文化表徵」的行為。文人與山水的契合，曾催發了山水詩畫的清新靈秀；文人與邊塞的結緣，又鍛造了邊塞詩的悲涼蒼勁。然而，在明清易代的特殊歷史情景下，遺民的山水林泉之游，卻全然沒有那份淡宕疏放，而是別有一番沈重與抑鬱。也許正因了山的平穩恆在、水的靈動多變，大自然的豐富總會讓懷抱不同心境的游人，各自獲得情感的抒解，與精神上的超悟，因而才會有那麼多人，藉山水之遊，一抒己懷。對於遺民而言，由於滿懷世變之哀、家國之痛與禾黍之悲，其出遊往往迥異於常人之情懷，所謂「不涉山川，歷關徼，不足以發其飛揚沉郁、牢落激楚之氣」，²⁶可說正是點出了這一點。

而在某種意義上，戲曲世界對於這些易代文人，似乎成了另一個可以逃避現實，尋求認同的空間。傅柯（Michel Foucault, 1926-1984）在提出特定文化系統中的「空間他者」問題時，使用了一個術語：「異質空間」／「異托邦」（heterotopias）。²⁷異托邦的「異」，是從中間來看邊緣。這是因講到空間，就有「界」（border line）的觀念。但空間一定要有「界」嗎？「界」是移動的，「界」亦可能會消失。因為移動視點，而能從邊緣去界定社會核心所以運作的規則是什麼，也就是由域外來界定內部的規則。這是異質空間的第一個原則。異質空間與烏托邦（Utopias）一樣，兩者都屬於特定社會文化中異在的、超越性的空間，處於該文化現實環境之

²⁵ 趙園：〈游走與播遷〉，《制度·言論·心態——明清之際士大夫研究續編》（北京：北京大學出版社，2006年），頁165。

²⁶ 見吳偉業：《尺五樓詩集·題詞》，轉引自馮其庸、葉君遠著：《吳梅村年譜》（北京：文化藝術出版社，2007年），頁428。

²⁷ Michel Foucault, "Of Other Spaces," *Diacritics* 16:1(spring, 1986), pp.22-27.

外，或優於或劣於該社會現實，與現實構成一種關係；「現實」在這個他者空間中認同自身的意義。所不同的是，烏托邦是虛構地點，而異質空間，既是一個超越之地，又是一傅柯以「鏡像」(mirror image)為喻來解釋「烏托邦」與「異質空間」的辯證機制。「鏡」可以是一種烏托邦，它使人在鏡中看到了不存在其中的自我，在人缺席之處看到了自身。但鏡本身又確實存在於現實之中，因此又是一個「異質空間」。值得注意的是，此種異質空間，具有兩極性的外在功能：一是創造幻想的空間，使得人類居住的真實空間，相形之下更顯得不真實；一是創造另一個真實而又完美的空間，恰好相對於現實雜亂無章的世界。²⁸同樣地，劇作家透過劇中人將自己「對象化」，最重要的方法，是將自己判離自身的主體，使自己成為「自己」的旁觀者。此種藝術手法所創作的人物形象，可以說是創作主體之「鏡像」。換言之，劇中人物亦如同作者在鏡中所看到的映射 (reflection)，他已不是主體自身，而是「自我的客體化」(objectification of the self)。作者創造的劇中人物，雖然是他自己，但對作者來說，亦是「他者」(other)；如同鏡中的自我映射也成了他者。²⁹這映射，由於已脫離主體，故雖是依靠主體而存在，仍也是一個他者。正緣於此，透過戲劇這個「異質空間」，這些作者提供了一個關於「他」的「私人自我」(private self)如何在易代之際有所抉擇的「公眾性解釋」(public

²⁸ 俄國文論家巴赫金 (M.M.Bakhtin, 1895-1975) 曾用鏡子比作客體，說明鏡子的映射是自我的客體化。自我是以這種方式成為客體，成為他者。巴赫金說：「鏡中的映射永遠是某種虛幻；因為從外表上我們並不像自己，我們在鏡前體驗的是某個不確定的可能的他者，藉助於這個他者，我們試圖尋求自身的價值立場，並從他者身上激活自己形成自己。」參見 M.M.Bakhtin, "Author and Hero in Aesthetic Activity," in *Art and Answerability: Early Philosophical Essays by M.M.Bakhtin*, edited by Michael Lovich Holquist and Vadim Liapunov, translation and notes by Vadim Liapunov, supplement trans. by Kenneth Brostrom (Austin: University of Texas Press, 1990), p.18, 32-35.

²⁹ 作為「我」之自我，是一個獨立於一切他者的主體，但在客體（鏡子）中主體可以「自我客體化」，特別是當自我轉化為客體，成為自身「投射」之對象；或作者以作品與主人翁作為自我客體化的「他者」來裝扮自己；或作品與主人翁作為作者的「自我客體化」被讀者感知的時候。此時鏡中所映射的，就是一個「他者」，而「自我之客體化」，亦就會呈現出來。我們可以說，鏡中的影像，是「他者」與「自我」結合的產物——在的我，相當於自我意識、自我體驗，鏡子則相當於客體化的存在。實體照在鏡子裡所產生的影像，就是自我成為他者時的一種可能。

interpretation)，而這一切也凸顯了戲曲這個「異質空間」之所以成為易代文人辯證其存在認同之意義時，常選擇投身其中而為「跨入」的魅力所在。

至於說清初的劇作家，如何透過劇作中的跨界想像來「以游代隱」，我們可以透過尤侗、丁耀亢與黃周星三位著名曲家的劇作來加以探討。下文依序討論丁耀亢劇作《化人游》中所呈現的狂游變異與幽思幻想，黃周星劇作《人天樂》中典型文人的幻想之園的塑造，以及尤侗劇作《讀離騷》、《弔琵琶》、《桃花源》、《鈞天樂》中所透露出的逐臣之恨與出世寄託。

三、「汗漫離奇狂遊異變，離騷也」——丁耀亢劇作中之幽思幻想與化外逍遙

丁耀亢（1599-1670），山東諸城人，字西生，號野鶴，別署紫陽道人、野航居士、漆園遊宴、華表人、木雞道人等。少孤，負奇才，性任俠，倜儻不羈。弱冠為諸生，至江南從董其昌（1555-1636）學。既歸，卜居山中，屢試不第，取歷代吉凶諸事類，作《天史》十卷。清順治四年入京師，六年（1649）由順天籍拔貢，先後任鑲白旗、鑲紅旗教習，與諸名公王鐸（1592-1652）、傅掌雷、張坦公、劉正宗（1594-1661）、龔鼎孳（1615-1673）等人結交，「日賦詩陸舫中，名大噪」。十一年（1654），改任直隸容城教諭，歷五年，遷福建惠安知縣，以衰病及母老不赴。³⁰臥病西湖，作小說《續金瓶梅》，「褒賢鞭佞，崇節誅淫」。³¹後返鄉歸隱。康熙四年（1665），因其著述中含有反清意識而被捕入獄，後經友人多方營救始獲釋。為詩踔厲風發，時多激楚之音，故其集於乾隆時曾遭禁毀。³²丁氏著作現存《丁野鶴

³⁰ 見〈丁耀亢傳〉，乾隆二十九年（1690）重修《諸城縣志》，引自張清吉著：《丁耀亢年譜》（南京：南京大學出版社，1996年），頁152-153。

³¹ 天隱道人：《續金瓶梅·序》，見〔清〕丁耀亢撰，李增坡主編，張清吉校點：《丁耀亢全集》（鄭州：中州古籍出版社，1999年），中冊，卷首。

³² 如《清代禁燬書目》稱《丁野鶴遺稿》「中間違礙之語甚多」，劉廷璣在《在園雜誌》中稱《續金瓶梅》「背謬妄語，顛倒失倫」，《四庫全書總目提要》亦評其作品為「時多激楚之音」，這些評論，正透露了丁氏之作的不合時宜。參見〔清〕劉廷璣撰，張守謙點校：《在園雜誌》（北京：中華書局，2005年），頁125；〔清〕永瑤〔1743-1790〕、紀昀〔1724-1805〕等撰：《四庫全書總目提要》（臺北：臺灣商務印書館，1983年），第4冊《集部》〔一〕，卷182，頁37b，總頁883。

集十種》，然據湖北崇文書局同治壬申重刻《表忠記》卷首丁守存之跋語，可知丁氏劇作原有十三種，惜多已亡佚，今所存者僅《化人游》（順治四年完稿）、《赤松游》（順治六年完稿）、《西湖扇》（順治十年完稿）、《表忠記》（順治十四年完稿）四部。³³

丁耀亢生逢明清易代滄桑之變，在此動亂的時代漩渦中，目睹了世變之際，鐵騎入關，生民塗炭，「城堞夷毀，路無行人」，亂民「劫殺相襲」³⁴的淒慘情景。而他於崇禎十五年（1642）及崇禎十七年（1644）又曾二度因避兵亂攜母倉皇入海，致使家產遭奪，長期訴訟不休，其兄耀昂、弟耀心、侄大谷更皆死於非命。凡此皆使他對國破家亡之禍更有切膚之痛。這些不幸的經驗，在他的作品中皆有所反映。丁氏現存的劇作，均創作於清朝初定中原的十幾年間，其時，戰亂仍未平息，明朝的殘存力量以及李自成（1606-1645）的闖軍餘部，仍在一些地區與清兵相抗。清廷在持續用武力征服全國之餘，也採取了一些籠絡漢族知識份子的措施，如迅速恢復科舉考試，開設「博學鴻詞科」等，以高官厚祿來消弭漢族知識份子對新政權的敵視情緒。不久，除邊遠地區外，清廷的統治秩序逐步獲得鞏固。儘管如此，清兵入關時野蠻殘暴的殺戮行為仍然是人們心底的陰影。故丁氏劇作中，皆蘊含著一種亂世氛圍與悲憤情感。正如宋琬（1614-1673）在《化人游·總評》中所說：

今之傳奇，無非士女風流，悲歌常態，不足以發我幽思幻想，故一托之於汗漫離奇狂遊異變，而實非汗漫離奇狂遊異變也。知者以為漆園也，〈離騷〉也，禪宗道藏語錄也，太史公〈自敘〉也。斯可與化人游矣。³⁵

可見丁氏的戲劇創作，是有感而發且有所寄託的。面臨易代世變，丁氏的心理狀態，極為複雜。雖然在明清鼎革之後，他也曾仕於清，但他之仕清，實有為稻粱謀的不得已的苦衷。因此，其劇作在流露出遺民情結的同時，也存在著不得已入世與渴望出世兩種心態的矛盾，真切地反映出一個漢族知識份子在易代末世之際揮之不去的苦悶、徬徨與無奈。

³³ 參見郭英德：《明清傳奇綜錄》（石家莊：河北教育出版社，1997年），上冊，頁564-572。

³⁴ 丁耀亢撰，李增坡主編，張清吉校點：《出劫紀略·避風漫遊》，《丁耀亢全集》，下冊，頁283。

³⁵ [清]宋琬：《化人游·總評》，見丁耀亢撰，李增坡主編，張清吉校點：《丁耀亢全集》，上冊，頁706。

「遺民」是一個具有特定內涵的概念，原是專指改朝換代之後仍然效忠於前朝的人。依此定義嚴格說來，丁氏畢竟作了清朝的官，所以不能稱得上純粹的遺民。但滿清入主，丁氏的慘痛經歷，使他對亡國破家之禍有切膚之痛，深感身世飄零，前程渺茫。而且他雖然較吳偉業年歲稍長，未嘗沐浴明朝君恩，但入清後他僅擔任過「教諭」與「知縣」的小官，仕途際遇的坎坷，亦造就了他混合多樣的憤世嫉俗的心態。這種複雜的心緒，表現在其作品中，使得他頗有所謂「違礙之語」。

如在其小說、戲曲中多以戰爭為背景，控訴異族入侵時的殘暴，反映人民的痛苦生活。小說《續金瓶梅》一開篇就寫金兵入侵中原，屠戮甚烈，甚至將百姓之屍堆垛如山，謂之「京觀」。這種劫殺的場面，在小說的許多章回中皆曾出現，如果作者沒有親身經歷明清之際的戰亂，是不會寫得如此淋漓、真切的。而描寫忠、奸爭鬥，彰顯民族氣節，也是丁耀亢這種時代情結所反映的另一個焦點。小說《續金瓶梅》寫岳飛（1103-1142）、韓世忠（1089-1151）、洪皓（1088-1155）；戲曲《西湖扇》塑造忠臣陳道東，《表忠記》表彰楊繼盛（1516-1555）等人。這些忠臣志士，都是他刻意描寫的對象。除此之外，丁耀亢還託古寄慨，借文學作品來表達其對於故國、故人的思念。如戲曲《赤松游》，便是借寫張良子房一心為恢復故國，來紀念為明王朝捐軀的友人王子房。當然也正因為多了這種「激楚之音」，所以使得他的著作屢遭禁毀，難以廣傳。

丁耀亢的遺民情結，主要是由其思想中佔主導地位的儒家倫理道德觀所決定。他認為「君臣」是人生五倫中的大綱，也是五倫之中實踐起來最困難的。尤其是在國事將頹、君孤力單之時的良臣，更是難為。因為「做那太平的忠臣，不過清白守法」，而亂世之際，忠臣要有不惜生命，一手擎天的膽識。無論如何，「為人臣子，有死無二，除此二著之外，再無個騎兩頭馬的道理。」³⁶這些話出現在他的作品中，皆有著隱含的辛酸。

丁耀亢初則希望藉釋、道「出世」之思，來尋求一種慰藉與解脫。再後，則逐漸擺脫遺民情結，轉向一種可以讓自己誠心效忠新朝統治的精神處境。事實上，從順治四年至十四年間，丁氏所撰寫的四部劇作，正反映出他思想的變化歷程，清晰地顯示出他思想演變的軌跡。無論是敘寫狂游文士、歷史人物，還是才子佳人、忠臣烈士，我們從劇中都可以尋覓到作者作為一個漢族知識份子身處易代世

³⁶ 丁耀亢：《續金瓶梅》，第十九回，頁141。

變時的迷惘、失落與痛苦。亢被迫事清之後，內心頗受煎熬，直到辭惠安縣令，思想才有了轉變。

例如作於順治四年的《化人游》是丁耀亢「遭逢喪亂，半生不偶，奇情鬱氣，無所寄託」的「自爲寫照」之作。³⁷作於順治六年的《赤松游》則是借史發揮，「以秦政喻李闖，韓喻明，漢喻清」，並藉張良佐漢，以「張子房喻王子房兼以自喻，託古寄慨，紀念故友，且以抒發故國之思。」³⁸而完成於順治十年的《西湖扇》，雖是代人作劇，然爲免忤時犯禁，刻意將明末清初才子佳人離合悲歡之事的背景，拉回到宋室南遷之際，則是透露出丁氏對於清廷統治的態度，已逐漸有了變化。到了順治十四年，他奉旨作《表忠記》，演嘉靖時事，更是透過「楊繼盛」這個名臣形象，向清廷表示一種轉折後的忠誠。然而因劇中對明代弊政揭露太直，未有絲毫避忌，故反而未獲進呈。

《化人游》³⁹一劇所敘寫的，是一個幻游域外仙境的故事。全劇共分十齣，劇情略謂：浙中吳人何皋，字野航，欲訪異人，同遊三江五湖。東海琴仙成連，見何生賃船，因遣武陵漁人玄真子扮作漁翁，駕仙舟前往接應，使他遍閱古今之美，窮極聲色之樂，然後息其狂性，復返仙真。

此劇中歷呈眾美，先由左慈、王陽奉上帝敕旨，登舟點化，往迎漢唐以上高人如屈原、曹植（192-232）、劉楨（？-217）、李白（701-762）、杜甫（712-770）、東方朔、陸羽（733-804）、易牙，繼則仙姝桃葉、凌波、趙飛燕、張麗華、西施、薛濤、盧莫愁等俱來會合，崑崙奴亦隨行護舟。其間眾仙飲酒奏樂，起舞聯詩，射覆戲謔，不一而足。船夫問駛向何方，眾人說但行無妨，不論去處。酒宴間，眾仙各道身世，極言塵世諸多煩惱及仙化之樂。舟至弱水，東海鰲精作難。忽見一座仙山兀立，何生與船夫捨眾仙而去。二人登岸覓得小舟，於崖邊垂釣，竟爲鯨魚所吞。未料那魚腹中原來別有天地，乃三閭大夫屈原的住處。屈原爲何生吟

³⁷ 鄭騫(1906-1991):《善本傳奇十種提要》,《燕京學報》第24期(1938年12月),頁143-144。

³⁸ 同前註,頁145。

³⁹ 本劇故事情節基本皆屬虛構,許多情節甚至是荒誕的。「化人」一詞,出自《列子·周穆王》:「西極之國,有化人來。入水火,貫金石,……萬化,不可窮極」(楊伯峻[1909-1992]:《列子集釋》[北京:中華書局,1979年],頁90),意指擅幻術之人。佛教則以神、佛變形爲人,以化度眾生者爲「化人」。從劇情看,丁耀亢之「化人」,主要乃取佛教「化人」之意,因此第一齣便寫東海琴仙成連欲度脫何生;然亦有時指《列子》中所謂「化人」,如點金王陽自稱「出入水火」、「白手點金」等。

誦〈離騷〉、〈橘頌〉，共剖大橘，發現橘中竟有二仙對弈。何生乘了桔瓢蕩出魚腹，至南海魚骨寺，見西番老僧惠廣禪師，師留偈題壁而去，忽見西施所扮雲水女冠，指引何生復上鐵船，重逢眾仙。於是方知為夢。未久，龍王迎群仙游水府，設宴款待，吟詩助興。李、杜、曹子建等紛紛歌詩賦曲，極盡歡樂。何生頓覺神仙之樂有如此者，竊幸自己能夠與合堂名家同樂。而後遂辭別眾仙登岸，指顧之間，舟即不見，何生至是始知自己已登仙籍，遂凌虛而去。

依以上所敘，我們若進一步予以分析，可以見出此劇之為「蛇神牛鬼，發其問天遊仙之夢」，明顯為一「寓言」之作，乃易代之際作者心境的寄託。蓋作者在這裡，以詭譎的手法，象徵地呈顯了一種「世外時空」的奇境，以作為自己身處歷史巨變時，可以藉以抒解心靈苦悶的出路。透過何生遨遊四海、誤入魚腹與羽化登仙的虛構情節，作者表達了在國破家亡的失落惆悵、身世飄零的孤寂憤懣與人世無常的荒誕迷惘之後，自己所期待的解脫。劇本開場即寫何生，空懷奇才，卻生於末世，英雄無路。他既「憤世嫉俗」，卻又「雄心未死」，因此在這兩者的矛盾中無法取得平衡。劇中詞云：

生來志不猶人，氣能蓋世，十年花筆夢江淹，徒愧之名雞社。千里芒鞋尋馬史，但令寄跡鷗盟。黃石林間秘授，竟失仙期；青萍幕下談兵，堪羞吏隱。但世人本是一樣密糊糊的眼界，空勞遍訪高人。天下無非一片亂昏昏的排場，何苦獨尋樂地！只是懷古情深，恨不起英雄於紙上，遂使憤時腸熱，覺難容骯髒於人間。何生！何生！你好呆也。只今雄心未死，國士投人逸興難消，名花著想，便欲狂遊江海，遍集英流。但苦繩床金盡，結客無資，瓦缶酒空，徵歌不韻。行來東海，必須先得一舟，覓得數個同志方好。⁴⁰

何生既「難融骯髒於人間」，滿腹身世家國之慨、鬱鬱不平之氣，於是「決志逍遙」，欲「狂遊江海，遍集英流」，企圖以率意狂遊來擺脫內心的矛盾與痛苦。因為唯有放下一切，遠離塵凡，方能「三江五湖任意遨遊，明月清風取之無盡」。事實上，對置身於「罡風暗野哮，劫火燒山倒」之灰暗境況中的他來說，仙境就像「普世黑煙，一道靈光耀」：

⁴⁰ 丁耀亢撰，李增坡主編，張清吉校點：《化人遊·買舟逢幻第一》，頁709。

你看天地在玄海中，瀛海又在天地中。就是四大部洲，也只是海中粒米，堪笑世人，豈非醢雞芥蟻乎？把人間當作蜉蝣吊，把兵荒看作煙雲罩，把乾坤任作浮漚泡，一任他六鰲翻眼斗星移，俺只當福鷗振羽喬青笑。

41

「徘徊江海覓漁樵」的出世召喚，其實是作者欲求超脫的出世思想的反映。作者嚮往超脫，正是內心痛苦矛盾的表現，而虛幻的仙境，對他正具有特殊的吸引力。值得注意的是，仙境之所以吸引何生，其實有其「前緣」。劇一開始東海琴仙成連，由於見何生賃船，便派遣武陵漁人玄真子扮作漁翁，駕仙舟前往接應，目的乃是為了使何生能因此旅程而「遍閱古今之美，窮極聲色之樂，然後息其狂性，復返仙真」。⁴²作者藉此暗示何生其實是一從仙境被貶謫至人世的「謫仙」，必須透過此一「逍遙游」的求道歷程才能將自身淨化，復返仙境。仙境，是何生擺脫煩惱的歸宿，也是作者所藉以象徵自己所追求的超脫之境。作者幻想著有這麼一個世外桃源，不知有漢、無論魏晉，風平浪靜，沒有任何煩憂，任憑他處狂風巨浪，我這一隅和平寧靜。作者如此渴求一塊淨土，能讓自己得以棲止與喘息——這是一個被動盪生活逼得焦頭爛額、疲憊不堪的人的心境。何生的遁入仙境，其實從反面襯托了作者心靈的真實處境。

然而可嘆的是，縱使何生擁有「把人間當作蜉蝣吊，把兵荒看作煙雲罩，把乾坤認作浮漚泡，一任他六鰲翻眼斗星移，俺只當浮鷗振羽樵青笑」⁴³的瀟灑情懷，以及「海上蒹葭滿目，鷗鷺浮波，天水一色，微風不興」⁴⁴的雅緻品味，沒有知音，沒有同調，仍然是「蕭蕭孤劍，邁邁長途」，孤寂難行。此種孤寂感，正是他以俠客熱腸歆慕超脫塵網的境地所必經的過程。而現實中既然知音難覓，只有藉助虛擬的空幻之想，從歷史上尋覓良朋知音，於是「放情江海，大會異人」。⁴⁵而在仙舟放遊的旅程中，何生也深知自己雖可逞一時之逸興，御風蹈海，但這神仙妙境，卻隨時可能於傾刻之間盡歸無有，只因此身仍是凡胎俗骨。故不免慨嘆這一切終究只是一場幻夢：

⁴¹ 同前註，頁 712。

⁴² 同前註，頁 709。

⁴³ 同前註，頁 712。

⁴⁴ 丁耀亢撰，李增坡主編，張清吉校點：《化人遊·征友追姝第二》，頁 715。

⁴⁵ 丁耀亢撰，李增坡主編，張清吉校點：《化人遊·幻中訪幻第五》，頁 725。

【南北品一枝花】只道是凌虛問漢查，又誰知泛梗飄荒野。俺只想乘興跨鶴飛，倒做了玄水弄珠華。我想才人一時意興，便如列子御風，魯連蹈海，也都是枉然。那有傾刻凌霄的實事？說甚麼有棗如瓜，這都是安期生造作出神仙話，歎此身還是凡胎難化。就現成成守著丹容仙娃，只怕夢悠悠還做了瑤池天馬。⁴⁶

不僅如此，在仙舟放游中，何生仍時時感到現實苦難的迫近：

灩澦堆，瞿塘瀨，龍門隘，人間險阨還相似，乘風破浪何足計。⁴⁷

而正當何生為釣魚換乘小舟放游之際，突然間狂瀾四起，潮騰海溢，浪接天高，他竟意外地被吞入魚腹。這一荒誕的情節，突作轉折，似乎難以捉摸，但卻是作者為宣洩他本人當時迷惘、失落之情的一種「以幻化實」的神來之筆。蓋作者躬逢易代變局，身世漂零，深感前途茫茫，亦不知世界將作何歸宿。因而，就他的情感來說，他是徹底地失落在一個陌生的異地。作者在劇中借用何皋被吞入黑沈沈的魚腹，不由自主地被帶向不知所往的遠方，一切矇昧幽暗，再多的掙扎、呼喊都無濟於事的情節，準確地描摹出了一個失國惆悵、落拓不偶的書生在歷史巨變的衝擊下所可能有的切身感受：

怪事！怪事！俺想當日下船上岸，同崑崙奴在此閒步，不足半里之遙，如何行了半日，只見一片荒荒沙漠，漫漫桑田，那大海重巒都不見了。天哪，天哪！我何生的大船知在何處也？

【三煞】繫牆桅住此灘，避風濤緊靠山。還記得扳藤附葛曾登岸，怎麼這荒田漠漠全無水，野草離離但見煙。何處把舟人喚？難道海龍王也是個流客，常搬了去得？好一似迷蕉失鹿，落葉驚蟬。就是那些笙歌簫管、仙客名姝，也不是假得，如何都不見了？⁴⁸

⁴⁶ 丁耀亢撰，李增坡主編，張清吉校點：《化人遊·吞舟魚腹第四》，頁 721。

⁴⁷ 丁耀亢撰，李增坡主編，張清吉校點：《化人遊·仙舟放游第三》，頁 720。

⁴⁸ 丁耀亢撰，李增坡主編，張清吉校點：《化人遊·舟外尋舟第六》，頁 727-728。

神仙妙境中仙舟放游的美妙經驗，轉瞬淪失為夢幻，成為無從把捉的浮光掠影。由此可見，在時代的盛衰興亡，人世的失序無常中，作者所夢寐以求的雖是一種超然物外、使自己能當下認取生存之實感的自適之境，在他作此意想的同時，卻常有一種「瞬間即或幻滅」的恐懼。

然而何生之游並未就此打住，旅途中多變的幻境至此再翻一層，出現了所謂「幻中之幻」，而此「幻中之幻」所包蘊的幻滅感，顯得更為深沈濃厚。何生居然「幻中訪幻」，在高深莫測的魚腹中訪得三閭大夫屈原，於是請屈原指點迷津。然而此刻屈原一上場就自道：

自遭上官之讒，得罪懷王，不忘故國，托志〈離騷〉，沉江魚腹。誰想此中世界，大勝人間，徒使宋玉招魂、賈誼弔賦。豈知我之大樂在此，不免歌《騷》一曲，遙憶故鄉。⁴⁹

太史公(145B.C.-?)曾謂屈原乃是「憂愁幽思而作〈離騷〉」，且加敘論云：「屈平正道直行，竭忠盡智以事其君，讒人間之，可謂窮矣。信而見疑，忠而被謗，能無怨乎？」⁵⁰明是說屈原「有怨」，然而此處卻說他「大樂在此」，並在他為何生吟誦〈離騷〉、〈橘頌〉時，點出其中之意：

先生久住人間，俺〈離騷〉、〈九章〉已具出世大旨，但經生不解此意，作文字觀，俺和你正好寒裳濡足賦〈懷沙〉也。哪用著角黍龍舟吊屈平？⁵¹

顯然劇中屈原雖沈江而入魚腹，卻覺得魚腹這一「大勝人間」的域外世界，而不再憂愁幽思，反而謂其中自有「大樂」。這與後代中國文學傳統中將屈原之游說為「追尋」與「放逐」兩種主題形態：即「追尋常世、現世所未有的彼岸世界」，或是「自我流放到非現實的異世界」⁵²的論法，可謂截然不同。作者在此處，將屈原

⁴⁹ 丁耀亢撰，李增坡主編，張清吉校點：《化人遊·幻中訪幻第五》，頁 724。

⁵⁰ [漢]司馬遷撰：《史記·屈原賈生列傳》（北京：中華書局，1959年），第 8 冊，卷 84，頁 2482。

⁵¹ 丁耀亢撰，李增坡主編，張清吉校點：《化人遊·幻中訪幻第五》，頁 725。

⁵² 參見李豐楙：〈嚴肅與遊戲：六朝詩人的兩種精神面向〉，衣若芬、劉苑如主編：《世變與創化——唐、唐宋轉換期之文藝現象》（臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，

之「自逐」與莊子之「豁達」，合說一處，這種「幻中說幻」的詭譎，其實是有意藉與屈原相遇的情節，將原本屬於「個人」層面的價值追尋，拉高與擴大，將「虛無」自個體的自覺中驅離。

而何生就這般在黑沈沈、暗幽幽的魚腹中不知過了多少時辰，行了多少路程，結果僥倖以巨瓢漂出魚腹，「好似只履達摩折葦還，心堅不怕魚龍亂」，「真個是金剛漢，一任他翻天攪海」。⁵³回想起落在黑洞中的時光，他只感到：

熱騰騰似有煙，黑沈沈不記年。等閒改變來時面，好一似蝸牛縮角藏蠻觸，
蟻夢排衙聚市廛。那裡辨秦和漢？分明似投荒鬼窟，只當做避世仙源。⁵⁴

未料又再行了半日，海枯天盡，「只見一片荒荒沙漠，漫漫桑田」⁵⁵，那大海重巒、才子佳人，皆已聲消跡匿，不見蹤影。何生原欲擺脫痛苦虛空而遠遊，但經過種種奇幻的轉折，最後卻將這種萬事虛空的徹底的失落感，這種對自己與世界之關係難以掌握的荒謬感，這種幽暗中看不見希望之光的迷惘情緒，於「幻中出幻」的意識遷流之後，歸結於一種似悟非悟的難言之境。何生由此逐漸體悟道：人本來俱是仙，但墮在「情境」之中，則仙種盡成「凡胎」。必經歷種種幻滅，在幻出幻，然後得以一變來時之面，再續仙緣。

事實上，在這段追尋之旅中，何生之被吞入魚腹象徵了「幻化」之理，一層更有一層，層層解剖，必須「心堅」，方能不為「魚龍」所亂。何生也因此明白到：在其放遊江海之初，其內心蘊蓄的迷惑，原即是從自我之內部形成，一路上經由「所緣境」的不斷幻化，終於使他在自身心靈的土壤上得到了自發性的成長與覺醒，使得種種有關自我的認知，以及對於終極命運與生存意義等的迷惑，都因為這種種領悟而獲得廓清。於是旅程中理想世界的一度幻滅，反而成了促使其心靈徹底完成自我調整的有效方式。事實上，失去價值之後的再度追尋，雖可能因挫折、迷惘而身陷蒼茫失落的處境，但亦有時能使得「理想世界」的價值，以更為深刻的方式呈顯它自身。

2000年)，頁21-22。

⁵³ 丁耀亢撰，李增坡主編，張清吉校點：《化人遊·舟外尋舟第六》，同前，頁727。

⁵⁴ 同前註。

⁵⁵ 同前註。

本劇最終何生由於神仙的指點，方知此番誤入魚腹之劫磨，原為一場幻夢，而神仙與何生間之對話，則彷彿一番禪示：

（淨扮左慈、崑崙奴同上）桑田變海海成田，一局棋收幾度遷。若要鐵船能過海，先尋枯海後尋船。何生！何生！你夢好醒也。（生大叫上）大海合曾乾，舊船原自止。不遇吞舟魚，安知幻如此？（淨）我且問你：你既墮入魚腹，因何得出？（生）我進得去，便出得來。（淨）你既有利負得小舟，因何放下？（生）我拿得起，便放得下。（淨、生大笑科）⁵⁶

好個「拿得起，放得下」，此語一出，頓時清明，不唯衝破塵網，脫離「情根牽鎖」，亦且打破虛無，所謂「苦功夫既犯思為，認虛無又墮枯魔」。⁵⁷因此何生在最後一齣〈舟歸蓬海〉中，終於有了如下的覺悟：

【折桂令】望蒼茫駕霧凌煙，走了些風風水水、曲曲灣灣。到如今萬頃茫然，波平不動，帆影高懸。忒楞楞桃花浪暖，冷淒淒蓼葉霜寒。月落西天，鳥倦東還。又何須伴浮鷗泛浪千重，俺已是化神魚跳過三山。

【雁兒落帶過得勝令】再不去夢蘆蘆蝶翅翻，再不去暴腮顛龍門點，再不去覓玄沙赤水珠，再不去下鐵網珊瑚塹，遇吞舟已過萬重山。別人的險峻，俺替他擔，割斷了相思纖，打開了罔象關。開船！俺待去跨鯨魚游天半。清也麼閒，一任俺枕蓬窗一覺眠。⁵⁸

這段放遊江海之旅，走過「風風水水，曲曲灣灣」，終於風平浪靜，萬頃茫然。此刻的何生自覺有如「鳥倦東還」，已是「化神魚跳過三山」，登入了悟道的境界。所謂「再不去夢蘆蘆蝶翅翻，再不去暴腮顛龍門點，再不去覓玄沙赤水珠，再不去下鐵網珊瑚塹」，說的是凡塵世界中的「我」，「俺待去跨鯨魚游天半。清也麼閒，一任俺枕蓬窗一覺眠」，說的是脫去煩惱的理想之境，而「割斷了相思纖，打開了罔象關」，有情而無礙的「我」，則是「真我」。得此「真我」，從此便能化遊天外，

⁵⁶ 丁耀亢撰，李增坡主編，張清吉校點：《化人遊·知津得渡第八》，同前，頁731。

⁵⁷ 同前註。

⁵⁸ 丁耀亢撰，李增坡主編，張清吉校點：《化人遊·舟歸蓬海第十》，頁735-736。

爲一真正的「化人」之遊。

在結尾之【清江引】曲及下場詩中，何生唱道：

世間苦海如波卷，萬物浮漚散。仙舟何處來，仙客常相伴？一天秋俱付與明月管！曾訪成連海上舟，夢中實與化人遊。漢唐人物方為友，叔季聲歌不耐愁。舌底青蓮爭錦瑟，席前白雪幻丹丘。年來遊戲成三昧，華表空疑姓字留。⁵⁹

海斥評之云：「舟返仙源，怨起從前閒愁，此是煩惱菩提。拔數千年之尤，同堂相見，野航路史不妨傀儡。冰壺就中，竿木隨身，才見其深李道力。」⁶⁰所謂「怨起從前閒愁」，是經歷追尋之後所產生的醒悟，有此一悟，則千古同堂，皆可篷場作戲，入之出之，即是於煩惱道證菩提。

順治四年南遊之後，丁耀亢於順治五年七月由歷下至利津入海，經水路至津門，後由陸路再赴京師。此行「名為赴試，實避諸艱」，⁶¹前程仍是危而未卜。當時大司成胡某不允其入試，丁耀亢遂困居於京。丁氏只好投奔故人劉正宗，並得交名流如王鐸、薛所蘊等。表面上，他「或載酒筑，或攜琴瑟，觀畫寺廊，揮毫花側，飲羅公酒，烹灤州鯽，革其文場，縱以酒德。抗席談詩，狂歌岸幘」⁶²，似乎是高人雅致，詩酒風流，但仍掩飾不了他客居的孤獨與失意。這段時期的詩作，說明了丁氏內心深處的淒涼與感傷。所謂「竊古蛩何用，偷安雀自知。長安秋易盡，落葉滿庭除」，⁶³他對自己的前途感到十分悲觀，又不願隨波浮沈。他身上雖穿著滿服，但「偷安」的自覺，讓他感覺痛苦，不免一心嚮往著莊子的自由與逍遙。他有詩云：「江海存余傲，擊筑來長安。荊卿骨已朽，金臺不可扳。蕭蕭易水上，寥落傷心肝。」⁶⁴對於一去不返的故明王朝，他是悲涼的筆調來憑弔的，而

⁵⁹ 同前註，頁 736-737。

⁶⁰ 同前註，頁 737。

⁶¹ 丁耀亢：〈自述年譜以代挽歌〉，《歸山草》，丁耀亢撰，李增坡主編，張清吉校點：《丁耀亢全集》，上冊，頁 426。

⁶² 同前註，頁 427。

⁶³ 丁耀亢：〈世事東趙韞退太常五首〉之一，《陸舫詩草》，丁耀亢撰，李增坡主編，張清吉校點：《丁耀亢全集》，上冊，頁 15。

⁶⁴ 丁耀亢：〈長安冬感雜著和李坦園太史秋感韻廿四首〉之五，同前註，頁 7。

他自身「抱魯連、子房之志，不逢其時」的英雄末路之感，亦是充溢於字裡行間。最後，他雖終於因薛所蘊之助，以順天籍拔貢，謀得旗學教習一卑微之職，從此於北京安身，然而徘徊於故國與新朝之間，此種故與新的衝擊，促使丁氏「續前數年未完之業」，⁶⁵繼續創作《赤松游》等傳奇，將種種新愁舊感融匯於作品之中。

整體而言，丁耀亢的四部劇作，反映了他在易代之際懷舊/附新的「雙重意識」中，從迷茫、痛苦到懷舊、動搖，而最終承認現實的種種轉變過程。此處所敘述的，僅是其中的一個階段。在他的心中，「不得已」其實有兩種：一是歷史朝代興替的無奈；一是「道」之傳承、士人人格之確立，仍必須以自己選擇與認可的方式繼續存在。當然在一個人作出這樣一種因應的選擇，並以之向世人宣告時，如果此一選擇不是他自己的第一個選項時，他的內心，其實是有著極大的痛苦與掙扎的。

四、幻中之幻的「濟世慈航」⁶⁶——黃周星《人天樂》傳奇中之「將就園」與烏托邦理想

其次所舉之例，為黃周星（1611-1680）。周星生於明萬曆三十九年，卒於清康熙十九年，字景明、景虞，號九煙、圃庵、而庵，別署笑蒼子、笑蒼道人、將就主人等。晚年變名黃人，字略似，別署半非道人。原籍本為應天府上元人（今江蘇南京），自幼育於湘潭周氏，故早年名為周星。葉夢珠（1624-?）為其作傳，稱他「幼敏而嗜古，質直而抗爽，讀書目數行下，詩宗李、杜，書兼蘇、米，性喜真率，厭繁文，素以結義自許。其與人也，樂引後進，以詩請正者，必為之斟酌參訂，務俾盡善而止」。⁶⁷他詩文甚佳，工隸書，尤擅戲曲。至明崇禎十三年（1640）中進士，十六年（1643）授戶部主事，疏請復姓，遂以周星為名。明亡不仕，往來吳、越間，於亡國之痛常懷悲憤。年七十，忽感愴於懷，自撰〈墓志銘〉、〈解脫吟〉與〈絕命詞〉，三赴清流欲自盡，皆遇救，終以絕食而亡。周星生逢亂世，

⁶⁵ 丁耀亢：《赤松游·本末》，丁耀亢撰，李增坡主編：《丁耀亢全集》，上冊，頁805。

⁶⁶ 馭雲仙子：〈純陽呂祖命序〉，見黃周星：《人天樂》，收入古本戲曲編輯委員會編：《古本戲曲叢刊三集》（北京：文學古籍刊印社，1957年），上冊，頁1a。

⁶⁷ [清]葉夢珠撰，來新夏點校：《閱世編·名節一》（上海：上海古籍出版社，1981年），頁105。

生活坎坷，四處流寓不定，一生著作等身，創作了大量詩文、戲曲與小說，惜數遭劫，絕大部分皆已散佚。著有《夏為堂集》，所撰雜劇《試官述懷》、《惜花報》，傳奇《人天樂》，皆存。

周星目睹清兵入關，南都陷落，他對異族入侵的罪行，與南明王朝的腐敗墮落，感到萬念俱灰。鼎革後，他棄官入山，以教授為業，樂善好施，而自奉甚約。同時則以詩文會友，所謂「投之以詩者必和，是以所著詩詞古文日富」。作品脫稿後「每為刻坊購去梓以行世」，「海內仰慕公名如慕上古異人」。這其間，「當路雅慕公名，共謀薦舉」，他卻婉言謝絕，甚至有「老寡婦其堪再嫁乎」⁶⁸之語。在明遺民中，周星的遺民情結極深，以「節義」著稱於時，曾作詩云：「天醉地醉人皆醉，丈夫獨醒空憔悴」⁶⁹；「與爾痛飲三萬六千觴，下視金銀玉帛皆糞土。」⁷⁰而他所結交，亦以明遺民為多。當時著名的文士，如張潮（1650-？）、董說（1620-1686）、汪淇、尤侗、呂留良（1629-1683）等，皆為摯友，常往來切磋詩文曲藝，相互品評。對於當時學人之互通聲氣，多有影響。

周星於戲曲方面，極稱賞李漁、孔尚任（1648-1718）等人，謂李漁之作乃「情文俱妙，尤稱當行」。⁷¹他並曾邀集雅士於揚州平山堂共建「木蘭亭社」，以詩酒唱和。且自稱與正人君子鬼神仙佛相知，而與小人多不合，自刻印章曰「性剛骨傲腸熱心慈」，可見其所自許⁷²。而他這種強烈的遺民情結與性情，便也決定了他後半生的重大轉折。對他來說，身陷國變家難的絕境，使得他只有沈浸在詩文戲曲創作之中，以尋求精神的寄託。當一切都感到幻滅之後，唯有向虛構的「幻境」，尋找解脫之道。周星晚年在《人天樂·自序》中說：

僕久處賤貧，備嘗艱險，自喪亂以來，萬念俱灰，獨著作之志不衰。邇來此念亦灰，獨神仙之志不衰耳。⁷³

⁶⁸ [清]瞿源洙：〈黃周星傳〉，收入李桓編：《國朝耆獻類徵初編》（臺北：明文書局，1985年《清代傳記叢刊》），卷473，總頁273。

⁶⁹ 黃周星：〈楚州酒人歌〉，《九煙先生遺集》，收入《續修四庫全書》第1399冊，卷3，頁7b，總頁428。

⁷⁰ 同前註，頁8a，總頁429。

⁷¹ 黃周星：《製曲枝語》，頁121。

⁷² [清]汪有典：〈黃周星傳〉，收入李桓編：《國朝耆獻類徵初編》，卷473，總頁265。

⁷³ 黃周星：《人天樂·自序》，上冊，頁1b。

然而神仙之志終究未能使周星擺脫精神上的痛苦，最後他還是無奈地選擇了輕生投水來了卻其抑鬱的一生。

整體來說，周星的創作之路，曾於康熙十五年（1676），出現了重要的變化。他在《製曲枝語》中說道：

余自就傳時，即喜拈弄筆墨，大抵皆詩詞古文耳。忽忽至六旬，始思作傳奇。然頗厭其拘苦，屢作屢輟，如是者又數年，今始毅然成此（《人天樂》）一種。蓋由生得熟，駸駸乎漸入佳境，乃深悔從事之晚，將來尚欲續成數種，因思六十年前，安得有此？王法護曰：「人故不可以無年」，每誦斯言，為之三嘆。⁷⁴

周星此番話，說明他於戲曲，以從事之晚，故「由生得熟，駸駸乎漸入佳境」，頗為費力。而他何以晚年於此一體，念念不忘，則頗耐人尋味。周星在《人天樂·自序》中指出：

茲僕所作《人天樂》，蓋一為吾生哀窮悼屈，一為世人勸善醒迷。蓋理本自顯淺，不煩詮譯。⁷⁵

可見作者欲借劇中主人翁軒轅載自況，作為自我人生的寫照，發抒生命的窮愁悲苦，並著意於誘善益世，希望藉軒轅生修行積善，得道升天的羽化歷程，奉勸世人從爭名奪利中警醒覺悟而獲得解脫。其故交馭雲仙子在〈純陽呂祖命序〉中指出：

笑蒼子愍人世之勞苦，汨沒于聲色貨利中，無有已時。因假軒轅生之名，現身說法，演為《人天樂》一書，以略述夫力善之概。非徒自覺，欲以覺人也。⁷⁶

⁷⁴ 黃周星：《製曲枝語》，頁121。

⁷⁵ 黃周星：《人天樂·自序》，上冊，頁2b。

⁷⁶ 馭雲仙子：〈純陽呂祖命序〉，《人天樂》，上冊，頁2。

然而這番「理本自顯淺，不煩詮譯」的作意，對於周星來說，乃是經歷了一番痛苦而後獲得的覺悟，故在「非徒自覺，欲以覺人」的過程中，是有其深刻的一面的。周周一生度過了改朝換代的大變動，親眼目睹了世變所帶來的社會動盪，與戰亂流離。在《人天樂》這部晚年的劇作中，他真實地再現了文人士子在易代世變時的痛苦生活與悲慘遭遇。主人公軒轅載在劇中被塑造為聰穎正直，積德行仁，勤於修持的士子。他少負才名，早登科第，原有濟世安民、定邦匡時之志，但突發的世變，摧毀了他原本順遂的一生。劇本主要描述他持志安貧，然而遭時不遇，過著漂泊、愁苦的生活，卻仍不改其素。在第三折〈述懷〉中，軒轅載說道：

讀書的人第一得意的便是做官了，若不得官做，只好處館。若再不得館處，只好入道觀之中做個道士。若還連道士沒得做，只好學齊人東郭求乞耳。

77

此處所謂「官、館、觀、郭」的說法，不僅道盡了文人身處亂世的淒涼景況，其實這何嘗不是作者自身的落拓與無奈？劇中軒轅載逢亂流離，生計無依。他說：

我想古人處亂世的，只有兩策，一則躬耕隴畝，一則教授生徒，我今無田可耕，須得尋一個館地，教授幾個生徒，以為餬口之計方好。⁷⁸

爲了餬口他只得尋館授徒，但所得聘資，卻又遭人盜走。不僅於此，他在末路窮途之際，竟又被人無端欺謗，逼迫著他只好攜眷流浪，忍辱偷生。這段蕭條無依，備嘗艱險的描述，其實皆是周星遭遇的自況，表現出了明遺民在世變亂離中的淒楚與痛苦。

現實生活既然如此無助，周星轉而在《人天樂》中營造自己的理想世界。這與他之前的兩篇文章〈鬱單越頌〉與〈將就園記〉有著密切關係。〈鬱單越頌〉一文開首就道出周星創作此文的動機，他說：

向聞衲子述俱廬洲之樂云：自然衣食，宮殿隨身。窮愁中每思此二語，輒

⁷⁷ 黃周星：《人天樂》，上冊，頁10b。

⁷⁸ 同前註。

為神往。頃見《法苑珠林》所載〈長阿含經〉一篇，始得其詳。因釐為七則而頌之，不復問其真妄也。⁷⁹

所謂「不復問其真妄」，其實已點明這是在窮愁中的一種「熱切想望」。在〈鬱單越頌〉一文中，他的理想世界已初具雛形，此後他神游其間，將這種想望越益描繪得清晰。故雖說是「遊戲文字」，但他寫來如出實境，彷彿果真建立起一「墨莊幻境」的「將」「就」二園。這就是周星作於康熙十三年（1674）的〈將就園記〉。其中的「將園十勝」，亦包括「鬱越堂」一勝，文云：

鬱越堂，鬱越單州有自然衣食，宮殿隨身，堂名義蓋取此。因稍更袁石公句為聯，懸堂中，云：「笑看東震旦，坐撫北俱廬。」俱廬州即鬱單越也。恨不身生鬱越洲，化宮衣食足優游。而今別有花天地，誰負埋憂與寄愁？

80

這種以人間而作幻化之遊的想像，在背後，其實隱藏了多少的辛酸。

周星由〈鬱單越頌〉與〈將就園記〉二文，進一步發展至《人天樂》傳奇。在《人天樂》一劇中，他所呈現的，已不再只是靜態地描述理想世界的美景，而是開始探索通往理想世界的道路。該劇劇情基本上分雙線進行，對現實與虛幻的兩個世界均有描寫，雙線交織：一條線索，寫軒轅載在塵世的生活，戒十惡、修十善，如〈不殺〉、〈不盜〉、〈不淫〉、〈不貪〉、〈不嗔〉、〈不邪〉等折，為全劇的中心情節。另一線索，則寫俱廬洲人的福地生活，如〈福綱〉、〈天殿〉、〈天食〉、〈天衣〉、〈天娛〉等，最後以軒轅載由鬱單越得道升天作結。全劇共三十六折，其中寫鬱單越的有十二折，即〈福綱〉、〈天殿〉、〈天食〉、〈天衣〉、〈天娛〉、〈天合〉、〈天育〉、〈天壽〉，正面描寫鬱單越的種種妙勝，說明前世修行十善，才能托生此地。事實上，對佛教烏托邦——北俱廬州（又名「鬱單越」）的重筆描寫，乃是本劇最特殊之處。所謂北俱廬州，在佛教中被認為是沒有貧富差異、衣食無憂、男女平等的國度，較之須彌山下的東、南、西其他三洲，屬「第一好了」，⁸¹那裡

⁷⁹ 黃周星：〈鬱單越頌〉，《九煙先生遺集》，卷5，頁5b，總頁451。

⁸⁰ 黃周星：〈將就園記〉，《九煙先生遺集》，卷2，頁11b，總頁404。

⁸¹ 黃周星：《人天樂·定位》，上冊，頁7a。

「四面八方好林丘，花鳥長春不識秋」，而且是「好山水，好樓閣，但快樂，無災禍」⁸²的聖妙之境。而單越洲之聖妙，又皆因「前生修十善而得」。

然而在述說了鬱單越洲裡的鬱越堂之殊勝時，他又說出了「勝中之難」，如第二折〈定位〉造化主人說：

鬱越單為八難之一，因其人壽樂，不受教化，一者聖人不生其地，二者韋馱只在三洲感應，再不到他那一洲。因其不得見佛聞法，故名為難。⁸³

第三十三折〈仙引〉中，呂洞賓亦點化軒轅載說：

那俱廬洲雖然勝于東西南三洲，但他也不過是凡夫，受享千年之後，依然一樣輪迴，這豈是成仙了道之處？⁸⁴

於是在此意義上，他又將主題從「福」轉到了「德」。這便是「將就園」之勝。

「將就園」的主旨，按周星的解釋是：

將者，言意之所至若將有之也；就者，言隨遇而安可就則就也。故將山高，就山卑，正如俗諺所云「將高就低」之義。且將園之中，其二齋曰「日就」、「月將」；就園之中，其兩峰曰：「日就」、「雲將」，將就之中又有將就焉，則主人之寓意可矣。⁸⁵

在這裡，周星顯然是欲將「入世」與「出世」作出某種意義的結合。周星把二園「將」、「就」並舉，目的就在於強調常樂之福，本出自於德，須修善而後獲。尤值注意者，劇中寫文昌帝為「將就園記」感動，「欲索原本細覽批閱，以作不朽之奇觀」，於是命天神「按圖構造」，建此兩園於崑崙之顛，「一作自己世上別業，一作諸仙遊玩騷壇」。而軒轅子則被封為「將就園主人」。「你從此就是這兩園主人，任你朝夕遊玩，無所不可，少不得時時還有仙侶往來，處處還有仙姬陪侍。那瑤

⁸² 黃周星：《人天樂·述懷》，上冊，頁12a。

⁸³ 黃周星：《人天樂·定位》，上冊，頁7。

⁸⁴ 黃周星：《人天樂·仙引》，下冊，頁66b-67a。

⁸⁵ 黃周星：〈將就園記〉，《九煙先生遺集》，卷2，頁9b-10a，總頁403。

草琪花，珍禽奇獸，種種不可名狀。」⁸⁶不僅如此，劇情的後續發展，是將就園主人得以與家人團聚，並與呂仙同游二園。至此，一個圓滿的結局，終於展現了作者「幻中之幻」的美好心願。

以上這一敘述，我們若將之作更一層的分析。「將」說的是「可達之造境」；「就」本來應說的是「應踐的實地」，然而周星卻依俗諺將它說成了「隨遇而安，可就則就」。雖然如此，就達境來說，是「日就月將」；就實踐來說，仍是「就日將雲」。所以是「將就之中又有將就焉」。於是雖遇而安中，又有了境界上的逐層提昇。這是顯露於外的一層。這一層對於佛教來說，核心的意旨，即是「以德修福」。作者講明這一層因果，便是結構「價值」意義的框架。如同節義之劇，必要以「節義之理」為其框架一般。然而對於戲曲來說，重點在於敘述的方式，敘述的語言，與敘述的重點。我們如果僅在「勸誘人」的意旨上發揮，便無法看出作者在敘述種種情境之時，其內心的「感受性」。

實際上，在作者銳意虛構之中，處處隱藏著作者內心患得患失的隱慮，與面對「可能的幻滅」之恐懼。所以「將就之中又有將就焉」，仍然企圖在無奈中有所托身。劇中所嘆：「我小弟五嶽之志，四海無家，不作此遊戲，何以逍遙悶懷乎……一般樣清風皓月，青山綠水，千金總無價，免向俗人誇，知音寡。將就園且將就些兒吧。」句中我們看到了「將就園且將就些兒吧」中「且將就」三個字。這便是「將就園」中隱含的另一層「晦闇」的意識，這個「晦闇」的意識不斷的侵蝕著說話的人。

劇中人這種複雜的心緒，恰恰說明了周星身當亂世，潦倒窮愁，卻無力改變現實，只有在精神上尋求通向理想世界的途徑，幻想著以將就園作為人生的歸宿。他一邊苦心地構想著心中的「理想花園」與「理想世界」，期望著有朝一日「假園忽作真園建」，⁸⁷但另一方面，他也清醒地認識到這不過是一場人生的虛妄與悲劇，誠所謂「園名將就本虛無，天上誰容將就乎」？⁸⁸

將就園「記」與「劇」的傳奇構想，成於周星人生的最後十年，而這種奇思，如上所述，在其內蘊的底裡，存在著一種寄寓於美好幻想的悲痛幻滅。從現實面來說，周星自入清「遁入山林」之後，便一直心存殉死之念，這種念頭，尤以晚

⁸⁶ 黃周星：《人天樂·天樂》，下冊，頁75a。

⁸⁷ 黃周星：《人天樂·輯識》，下冊，頁46a。

⁸⁸ 黃周星：《人天樂·天樂》，下冊，頁76a。

年為甚。這一方面透露的，是他對「半世才名，一世清苦」的傷悲，另一方面，則是顯示出他期待藉沈溺於幻想以求解脫的痛苦。

整體來說，周星〈將就園記〉、《人天樂》以及其他相關作品，既是當時造園活動與傳奇文學同時並盛的集中表現，也是周星本人最後十年「跨界想像」的具體反映。現實中鬱鬱不得志的他，只有乞助於「美人才子與英雄，更著神仙四座中。演作傳奇隨意唱，柳枝風月大江東」，以為寄託。而所謂「墨妝幻影，聊以自娛」，對他而言，既是對彼岸的幻想，同時也意味著他對現實的「捨棄」。事實上，周星曾對友人言：「僕將有靈均遠遊之志，欲發軔于二勞，撰轡於五嶽放帳于崑崙，泛槎于河漢，然後稅駕於三神山，異人大樂慶幾遇之」，這種充滿了極度幻想的詞句，極似他《人天樂》劇中的情景。這種他所謂「胸中空洞無物，惟有山水文章四字」的困境，其實預伏了不祥的因子。而他此一複雜的心緒，在《人天樂·自序》中也已有所表明，他說道：

自喪亂以來，萬念俱灰，獨著作之志不衰，邇來此念亦灰，獨神仙之志不衰爾，然天上無凡俗神仙，必欲蛻凡祛俗，則又非文字不可，于是不得已而出于詞曲之途。⁸⁹

這種「一灰再灰」，終不得已而出世，不得已而蛻祛的心理，其實正是他一切文學創作活動的動機。

劇本尾聲，主人公得知將就園已築好，「以待我將來居住」，便道：「世事之事，似已有七八分了。」從表象上看，作者的執著與苦心的經營，在最後有了結局，可算「心願已了」。然而「將」「就」二字，本在幻象之中，渺茫、虛幻中的希望，固是最能反映他複雜的心境，但同時也暗含著他對人生的無奈。而也正是在美好的幻想當中，黃周星已走向了最後的「幻滅」。在本劇完成，並安排好子女婚約大事後，他便有了離世的打算。他在七十歲那年，即康熙十九年，決志與妻孥訣別，於五月五日自撰墓誌，為〈解脫吟〉十二章，「踵三閭大夫之後」，復蹈清流，雖多次獲救，但最終還是於二十三日絕粒而卒。

⁸⁹ 黃周星：《人天樂·自序》，上冊，頁1b-2a。

五、「飄零亦自怨餘生」——尤侗劇作中的逐臣之恨與出世寄託

尤侗，字同人，又字展成，號悔庵，晚號艮齋，又稱西堂老人。祖籍無錫，後徙居長洲（今蘇州）。明崇禎八年（1635）遊學四方，其後五次應試不中。至清順治五年（1648）以拔貢廷對，受到清世祖賞識；又以所作劇本《讀離騷》呈帝，傳聞禁中。後則於永平府任推官，以鞭撻旗丁罷官歸里。康熙十八年（1679），詔試博學宏詞，清聖祖稱其為「老名士」，授翰林院檢討，並獲參與《明史》之纂修。三年間撰成志、傳計三百餘篇。聖祖於康熙三十八年（1699）與四十二年（1703）兩次南巡，尤侗均以詩獻呈，晉侍講。年老辭歸後，閉戶著書，家居二十年卒，年八十七。侗以詩文著稱，亦工於詞曲。戲曲有雜劇《讀離騷》、《桃花源》、《黑白衛》、《清平調》、《弔琵琶》與傳奇《鈞天樂》、《清平調》，合稱《西堂樂府》（又名《西堂曲腋六種》）。這些戲曲作品都作於順治十四年至十六年間（1657-1659），正是尤侗仕途遭挫，「罷官歸隱來」隱居市井之時，因而把滿腹牢騷，借古人事或虛構的情節聊加發洩，嬉笑怒罵，盡情揮灑，「雅俗雜陳，畢寫情狀」。可以說，其劇作以自身久困場屋、抑鬱不得志的情懷，抒發了清初文人的苦悶、徬徨與困厄，這些劇作是尤侗悲憤苦悶的載體，也是他寄託理想的媒介。

關於戲曲的創作，尤侗曾明確地提出「性情一也」的觀點，不僅肯定了「性情」是文學之本，而且也沿續了明人的主張，在性情的討論中，標出一個「真」字。不過他並不說「情真」，而必欲在「情真」的用語上，強調應是「性情之真」⁹⁰。蓋他既反對論「性」而不及情，卻也強調「有情無性」則是「欲」而非「情」。換言之，他認為文學創作中不能「性」、「情」割裂，僅有其一，其《讀離騷·自序》云：

屈原楚之才子，王嬙漢之佳人。〈懷沙〉之痛，亂以招魂；〈出塞〉之愁，續以弔墓；情事悽愴，使人不忍卒業。陶潛之隱而參禪，隱孃之俠而游仙，則庶幾焉。後之君子讀其文，因之有感，或者垂涕，想見

⁹⁰ 尤侗云：「今道學先生纔說著情，便欲努目，不知幾時打破這個個性字？湯若士（顯祖，1550-1616）云：『人講性，吾講情。』然性情一也。有性無情，是氣非性，有情無性，是欲非情。如孰無情，無情者鳥獸耳，木石耳。奈何執鳥獸木石而呼為道學先生哉？」尤侗：〈五九枝譚〉，《西堂雜俎一集》，卷8，頁12b，總頁274。

其為人。⁹¹

在這篇序中，尤侗顯然是在題材的選擇方面，尚有一種必欲見出「性情之正」的主張，他在〈第七才子書序〉中論道：

才人之作至傳奇末矣。然元人雜劇五百餘本，明之南詞，乃不可更僕數，大半街談巷說，荒唐乎鬼神，纏綿乎男女，使人目搖心蕩，隨波而溺，求其情文曲致，哀樂移人，風以動之，教以化之者，萬不獲一也。⁹²

「荒唐乎鬼神」、「纏綿乎男女」本是明傳奇要求在表現方法上突破，但這種為求戲劇效果達到使人「目搖心蕩」的努力，看在尤氏眼中，反是一種「衰象」。他在〈葉九來樂府序〉中云：

古之人不得志於時，往往發為詩歌，以鳴其不平。顧詩人之旨，怨而不怒，哀而不傷，抑揚含吐，言不盡意，則憂愁抑鬱之思，終無自而申焉。既又變為詞曲，假託故事，翻弄新聲，奪人酒杯，澆己塊壘，於是嬉笑怒罵，縱橫肆出，淋漓極致而後已。〈小序〉所云：「言之不足，故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。」至於手舞足蹈，則秦聲趙瑟，鄭衛遞代，觀者目搖神愕，而作者幽愁抑鬱之思為之一快。然千載而下，讀其書想其無聊寄寓之懷，愴然有餘悲焉。而一二俗人，乃以俳優小技目之，不亦異乎？⁹³

尤氏在此文中強調「俳優」非小伎，而其所以非「小伎」，則是因它的形製仍然可以「奪人酒杯，澆己塊壘」，達到「詩教」的目的。如此一來，則為求他人之酒杯足以澆己塊壘，必須劇中人有一種「面貌」，而此「面貌」與自己相似。於是言之，嘆之，詠之，演之，觀者目搖神愕，不知所遇者何如人而能有此歎嘆聲情。然而

⁹¹ 尤侗：〈讀離騷·自序〉，《西堂樂府》，收入《續修四庫全書》第1407冊，頁176。

⁹² 尤侗：〈第七才子書序〉，收入隗芾、吳毓華編：《古典戲曲美學資料集》（北京：文化藝術出版社，1992年），頁299。

⁹³ 尤侗：〈葉九來樂府序〉，《西堂雜組二集》，卷3，頁7，總頁311。

後之讀者，取之與作者相較，乃恍然若相遇於千載之下，為之垂涕沾衣。

尤氏此論乍讀之下雖若近於詩文中常有的「寄託」之旨，實則頗有新意。其最大的旨趣，在於區別「觀者」與「讀者」為二。這種區隔，顯示在尤侗心中，所謂「戲曲」，場上觀賞雖是本色，但曲文「因文而傳」，正是可以作為一種作者藉之以「傳世自見」的文類。且一旦這種功能成為傳統，「讀者」重為「觀者」，即能改變觀者原本「目搖神愕」時與作者間之間距，產生新的審美結果。尤侗本乎這種主張與興趣，他自己遂亦在戲曲的創作上，有了一些新意。

順治十三年（1656），尤侗在永平府推官的任上，因「擅責旗丁」受小人詆毀而遭到降級處分，盛怒之下他掛冠而去。而後，他在家鄉長洲創作了一部四折雜劇《讀離騷》，「感憤無聊，所以洩恨也」。這時的他，與屈原身懷高才遠志，卻因小人讒言而遭放逐的際遇，有著相似的鬱悶心境。

這部戲描寫屈原遭到離間，得不到楚王的信賴與倚重，被放逐江南。屈原抑鬱悲憤，作〈離騷〉，以冀楚王一悟。這一題材在中國文學史上，可謂源遠流長，詩文不論，明清劇作中即存在數量頗多以屈原生平為題材的作品。其中如清鄭瑜有《汨羅江》雜劇，⁹⁴悉據《離騷》敷衍。而尤侗之作《讀離騷》，⁹⁵則是依據屈原本傳，點染生色。此外，清張堅有《懷沙記》，⁹⁶清胡孟朋有《汨羅沙》雜劇，⁹⁷皆是可以考查之作。⁹⁸正緣於此，「屈原」如被用以作為劇作敘寫的對象，便具有既為人熟悉、同情，又可直接引人聯想到作者的好處。而屈原有一更重要的符合戲曲創作需求的條件，即是屈原之死，與屈原面臨生命最終抉擇前的種種發抒己懷的敘志言詠。對於屈原及其〈離騷〉，尤侗一向深為嘆賞，曾謂：

⁹⁴ 現存《雜劇新編三十四種》本。

⁹⁵ 現存清康熙間《西堂樂府》本。

⁹⁶ 現存清乾隆間《玉燕堂四種曲》本。

⁹⁷ 現存清刻《古僮文獻摺遺第二種》本。

⁹⁸ 明徐應乾有《汨羅記》傳奇，亦寫屈原沈江之事，已佚。《遠山堂曲品》著錄此劇云：「聞友人袁鳧公有《汨羅記》，極狀屈子之忠憤。記成，乃為秦灰，不可得見，惟散其事於《神女》、《雙棲記》中。孔坪（徐應乾字）為此，歷歷敘致，已是暢其所欲言。」（〔明〕祁彪佳〔1602-1645〕：《遠山堂曲品》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》第6冊，頁65）按，袁鳧即袁于令（1592-1674），其所作《汨羅記》傳奇，已佚。《神女》為明呂天成（1580-1618）撰，《雙棲》即其改本，均寫宋玉事，亦佚。清康熙間朱瑞圖作《秋蘭配》傳奇，亦佚。參見郭英德：《明清傳奇綜錄》，下冊，頁911。

僕本恨人無以賦，離騷讀竟一空函。⁹⁹

又道：

飄零亦自厭餘生，慚愧諸君詛遠行。烽火天連家萬里，刀鐙信斷夢三更。
原無〈自祭〉辭陶令，遂有〈招魂〉吊屈平。今夕束薪殊可賦，挑燈卻話
石頭城。¹⁰⁰

可知其招魂祭奠屈原之意。這兩首詩均收入《西堂小草》。據尤侗自注，《西堂小草》主要收錄乙酉（1645）五月至壬辰（1652）六月間之詩作，¹⁰¹亦即尤侗正式出任永平推官之前。

事實上，這段期間，尤侗曾以〈招魂〉與〈反招魂〉為題，撰寫了兩篇嘆深情幽的短賦。其中〈招魂〉係以濃郁的傷感之情，悼念亡友，喚其亡魂早日歸來，篇幅洋洋灑灑，達二千五百言之多。全文利用鋪張揚厲的敘述手法，盡情描寫故國家園之美，整體上表現出漢六朝大賦之風，縱橫排闥而氣勢開闊，令人耳目為之一振。至於〈反招魂〉則是反〈招魂〉之意而行之。此文作於乙酉六月六日，時值好友湯傳楹忌辰，文謂「亂深矣，將安歸命」，顯然其目的不僅是為了祭悼，而是眼見乙酉清兵渡江，南都覆亡而弘光出奔，對自己恐將無所歸屬的一番抒憂寫憤。細看〈反招魂〉，首句以「魂兮魂兮望江南」開啓全篇，隨即續以「魂毋歸來」，此下歷數了故國家園歷經烽火銷煙後的蕭條頹亂，勸亡魂遠離莫歸，以扣合篇題之「反」意：¹⁰²

魂兮魂兮望江南，天地干戈行路難。吳之山，賀蘭山；吳之水，鴨綠灘；
吳之都，雁門關。朝為海，暮為田；遼東鶴，莫飛還，城郭人民傷心顏。……
魂毋歸來兮入孤臣，高墉萬雉陳旌旄。曉角哀風暮笳鳴，九衢白骨赫然橫。

⁹⁹ 尤侗：〈傷春〉，《西堂小草》，《西堂詩集》，收入《續修四庫全書》第1406冊，頁5b，總頁530。

¹⁰⁰ 尤侗：〈秣陵游歸人傳已死漫引坡句自解并示家人〉，《西堂小草》，頁4a，總頁529。

¹⁰¹ 尤侗：《西堂小草》，頁1a，總頁528。

¹⁰² 參見鄭毓瑜：〈明清之際辭賦作品的「哀江南」論述〉，收入氏著：《文本風景——自我與空間的相互定義》（臺北：麥田出版社，2005年），頁139-140。

錦涇花洲細柳營，朱門翠院屯刀兵。……魂母歸來兮游曠野，園田每每牧牛馬。蕭條村落無廬舍，兵壠高低臥松檟。¹⁰³

這段文字哀訴了明清易代之際干戈四起，屍橫遍野、民生凋弊等等動盪不安的社會狀況，以及在這種惡劣環境中百姓生存的艱難困苦。而這也呼應了首段望江南之後，所謂「天地干戈行路難」的感嘆。宋玉〈招魂〉是希望魂魄不要遠去四方，但尤侗〈反招魂〉則反過來是要魂魄「毋歸故家」，兩相對比，自然有力地反襯出甲申變後，作者在亂離中尋找歸屬的困頓，與無可歸返的悲涼處境。¹⁰⁴

然而由〈反招魂〉到創作《讀離騷》，尤侗的作意，卻有了某種因時不同而有的轉折。《悔庵年譜》云：「自製北曲《讀離騷》四折，用自況云。」¹⁰⁵由此可知，尤侗創作《讀離騷》，已由〈反招魂〉之「弔屈原」以傷時，轉而為「自比屈原」以自哀，正所謂「千載逐臣同一恨，相逢痛飲讀《離騷》」。關於這一點，仕途亦遭遇坎坷的吳綺為該劇題詞道：

瀟湘千古傷心地，歌也誰聞？怨也誰顰？我亦江邊憔悴人。青山剪紙歸來晚，幾度招魂？幾度銷魂？不及高唐一片雲！¹⁰⁶

巧在當時，有鄭瑜《汨羅江》一劇，欲演屈原沉江一事。但劇作者不曉劇構，只懂得依〈離騷〉敷衍而成，以屈原與楚江漁夫為主角，寫屈原將〈離騷〉譜入曲中，漁夫每唸誦一段，屈原便歌唱一曲，以此終篇。因此整體來說，其劇情節簡單，排場亦不甚熱鬧，在情感內容與藝術形式上均遠不如尤侗之《讀離騷》。

尤侗之作此劇，不僅在命意上，有了轉移。在藝術性方面，他更借此機緣，提出一新的構想。他在自己劇作《讀離騷》的〈自序〉中說：

近見西神鄭瑜著《汨羅江》一劇殊佳，但櫟括《騷》經入曲，未免聾牙之病，餘子寥寥，自鄙無譏矣。予所作《讀離騷》，曾進御覽，命教坊內人

¹⁰³ 尤侗：〈反招魂〉，《西堂雜俎一集》，卷二，頁9，總頁205。

¹⁰⁴ 同前註。

¹⁰⁵ 尤侗：《悔庵年譜》，收入北京圖書館編：《北京圖書館藏珍本年譜叢刊》（北京：北京圖書館出版社，1999年），第74冊，卷上，頁14a，總頁27。

¹⁰⁶ 吳綺：《讀離騷·題詞》，頁179。

裝演供奉。此自先帝表忠微意，非洞簫玉笛之比也。王阮亭（士禎，1634-1711）最喜《黑白衛》，攜至雒泉，付冒辟疆（1611-1693）家伶，親為顧曲。吳中士大夫家，往往購得鈔本，輒授教師，而宮譜失傳，雖梨園父老，不能為樂句，可慨也。然古調自愛，雅不欲使潦倒樂工斟酌，吾輩祇藏篋中，與二三知己，浮白歌呼，可消塊壘。亦惟作者各有深意，在秦箏趙瑟之外。屈原楚之才子，王嬙漢之佳人。〈懷沙〉之痛，亂以招魂；〈出塞〉之愁，續以弔墓。情事悽愴，使人不忍卒業。陶潛之隱而參禪，隱孃之俠而遊仙，則庶幾焉！後之君子讀其文因之有感，或者垂涕想見其為人。¹⁰⁷

尤氏此一〈自序〉中所云：「雅不欲使潦倒樂工斟酌，吾輩祇藏篋中，與二三知己」諸語，可以見出，在其意中，是否可令教坊入樂裝演供奉，雖是理想，但亦不必定然如此。蓋作者之意得二、三知己者知之，亦堪告慰。這種「退求其次」的告言，並不表示劇作家不以劇作本色為其初衷，然因作者別有一番心胸在，急欲說與他人知曉，故曲文之文，以文讀之，亦自可傳。而也正是曲文在當時已漸有此種以「劇」代「文」之功能，讀之者每即以「文」之寄寓求之，對於「劇」中可能有的意蘊，自然亦將深刻求之。故他在〈黃九煙秋波六藝序〉中又云：

予窮愁多暇，間為元人曲子，長歌當哭，而覽者不察，遂謂有所譏刺，群而嘩之。夫以優伶末技，尚不容于世如此，若以《西廂》之曲造為八股之文，向非特達之知，出自先帝，則縉紳大人、道學夫子，未有不議其怪誕，執而欲殺者矣。¹⁰⁸

文中尤侗謂「覽者不察，遂謂有所譏刺，群而嘩之」，可見就當時的氛圍來說，以《離騷》為本而作劇，本極易引起聯想。尤侗前此所寫〈反招魂〉一文，以「魂毋歸來」為言，亦是有所譏刺。尤侗如真有所變，關鍵顯然應在所謂「特達之知，出自先帝」。這一點使得尤侗在作為「臣」的立場上，有了轉變，他誠心地希望自己的奉獻之誠，因此有了一個新的可以依附的對象。然而這種期待，事實上已超

¹⁰⁷ 尤侗：《讀離騷·自序》，頁176。

¹⁰⁸ 尤侗：〈黃九煙秋波六義序〉，《西堂雜俎二集》，卷3，頁9b，總頁312。

出了「祿仕」的意義，須將自己原本處於易代之際所曾有的自我認同推翻，而正式以一種新的身分歸屬於一新世界的秩序之中。詩人王士禛之兄王士祿（?-1850）評尤侗此劇時云：

其受知遇主，雖視左徒有殊，至懷才而不得伸，則寔有同者。此《讀離騷》之所由作也。今讀其詞，磊塊騷屑，如蜀鳥啼春，峽猿叫夜；有孤臣嫠婦，聞而拊心；逐客羈人，聆而隕涕者焉。至于推排煩懣，滌蕩牢愁。達識曠抱，又有出于左徒之上者。昔人云：「痛飲酒，讀《離騷》，便可稱名士。」必具悔庵之才識，始可當此語。¹⁰⁹

王世祿是尤侗的摯友，他在〈題詞〉中明白點出「其受知遇主，視左徒有殊」，可見尤侗的認同轉換，真正的原因，確實是因「受知遇主」。他這番話，實已道出了尤侗創作《讀離騷》一劇的真意。¹¹⁰這番作意，與其寫作〈反招魂〉時竟有如此大的差異，顯示在明清易代之際，另一種不同於典型性遺民態度之思維，即是：接受「易代」的歷史事實，但仍期望能維持自身的價值信仰。這種看似矛盾的立場，如何取得自我道德感的一致？便成爲了必須面對的課題。所以在某種程度上，激勵自己，要求自己必須在「忠君之忱」上付出更多，便成爲了消弭內心陰影的必要。王世祿文中所謂「懷才而不得伸，則寔有同者」，即是指的這一點。然而世祿亦說「必具悔庵之才識，始可當此語」，可見得這件事之「由經出權」，仍是須有實踐者的條件的。

而正因尤侗已將自己原本的認同推翻，使自己的奉獻之誠，有了可以依附的新的對象，所以劇中所展現的「懷才不遇」的憤懣，並不同於單純的「際遇」問題。在其主觀的認知上，實是另有一番道德的支撐的。故此劇完成之後，尤侗即以之進呈而不稍有避忌。

也爲了尤侗之作《讀離騷》，與其原先撰著〈反招魂〉時，在自身的認同問題上，有了重要的轉折，因此在撰寫的策略上，他作了一項重要的改變，將作者、

¹⁰⁹ [清]王士祿：《讀離騷·題詞》，《西堂樂府》，頁178。

¹¹⁰ 順治十三年，尤侗因細故遭謫，心情鬱悶，常以屈原自比，故有詩云：「閭闔天高逢鬼謁，江湖地遠逐孤臣。非關聖世簪纓短，為有青山待逸民。」又曰：「君門咫尺疑千里，客路東西哭一家。尚沐恩波客隱遁，強如放逐向長沙。」見尤侗：〈別長安十首〉之一、之二，《看雲堂草集》，《西堂詩集》，卷2，頁3b-4a，總頁570。

讀者與劇中的人物角色，作了清楚的「位置」上的區分。所謂《讀離騷》之「讀」，即是提醒讀者或觀眾，雖不妨於觀賞之時投入角色，但在另一面，卻應維持住一「旁觀者」的立場，將劇中之人與事，歸還歷史。這種「入之」而後「出之」的態度，實質上即是將「屈原之事」與「屈原之義」，區隔開來。因為就「事」來說，事事不同，人人的處境亦異，而「義」則有可以則效之處。守「屈原之義」，不一定須要遵從「屈原之事」。如此一來，對於處於明清之際而未曾肩負重大政治責任的人來說，在面對「屈原」這一道德典範之時，既可以慕之，而又不必於事相上效之。

尤侗新採取的這一種「讀《離騷》」的態度，使得屈原作為「典型化人物」的意義，在他的劇本中，有了重要的轉變。而也是原出於此，所以他出人意料地以「宋玉招魂」一事作為全劇的結束。尤氏曾函覆蔣虎臣，解釋他以「宋玉神女事」作結的原因，他說：

僕之作《讀離騷》也，蓋悲屈原放逐而以玉附傳焉。〈離騷〉以夫婦喻君臣，〈九歌〉云：「滿堂兮美人，忽獨與予兮目成。」似乎淫褻之至，而其旨要歸於正。玉固學於師者，特借神女之事以感諷襄王，而惜乎王之不悟也！¹¹¹

所謂「玉固學於師者」，即是點出宋玉便是歷史上第一個「讀《離騷》」，讀之、賞之、慕之、效之，而以自己的身世完成其義的人。這便見出作者雖是立一傳主，以「屈原」一人一事作骨幹，卻是欲人以後人觀史的角度讀之、賞之。此一「讀」、「賞」之角度，不僅是讀者、觀者之角度，亦是作傳者「敘事」之角度。在這裡，尤侗由立意作傳立腳，漸漸衍出一個與傳中「行動之人」對話的思維。而「宋玉」即是代表這種可與「屈原」對談的立場與視野（horizon）。

而正是由於有了這種以「宋玉」為代表的對話立場，尤侗在敷寫屈原之事的同時，便有了兩條結構「對話」的理路。第一項，即是敘事者認同於被敘者所建立的「主體」的相似性，及由於此種呼應產生的抒情的文辭。第二項，則是敘事者在理解被敘者所身處的處境時所作的探索。這種探索係以彼此身世的對比與「同

¹¹¹ 尤侗：〈答蔣虎臣大使書〉，《西堂雜俎二集》，卷5，頁16b，總頁338。

情地設想」作為機制。關於這種作傳者因「自況」而得的「解剝」，清初彭孫適曾有一語可為參考，他說：

羈人遷客，何地無有？安得使悔庵一一抽毫，盡平此胸中五嶽？¹¹²

彭氏此語指出尤侗作劇實是經歷了一番「一一抽毫」的功夫，故能在為他人敘傳的同時，將自家胸中之障礙撫平。然而彭氏所說的「一一抽毫」，就本文「意識變遷與跨界想像」的研究主題而言，是否可以重新加以還原，或至少可以約略整理出一個有關他在創作歷程可能經歷的心路歷程呢？這是一項值得探討的問題。

《讀離騷》共四折，講述了屈原因受小人讒言詆毀而被放逐江南，由於空有滿腹憤懣而題壁問天，以圖「奪他人酒杯，澆自己之塊壘」，在不得解的情況下，他又求卜於太卜鄭詹尹，終於發現無路可走，死志遂決。投水後，屈原化作水仙乘龍飛去。宋玉感夢巫山神女，知屈原已化作水仙，便告知楚襄王，王命其招魂弔之。於是屈原乃為顯靈。

劇中的屈原形象，忠貞愛國，正義凜然，至死不肯去國離邦，他說道：

【折桂令】我寧可，葬魚腹身赴江中，耐不得蒙茸孤裘，一國三公。說甚麼，魯衛齊梁，周流孔孟，南北西東。便做道一邦楚才晉用，怎比得，說七國儀橫秦縱。我屈平呵，貴戚衰宗，休戚相同，皇考先公，地下相從。¹¹³

屈原對家國之忠，對奸佞小人之恨的忠義形象，無疑是《讀離騷》最吸引人之處。當年有以侗著《讀離騷》樂府獻者，「上（按，即順治帝）益讀而善之，令梨園子弟播之管絃，為宮中雅樂，以為清平調之比也。」¹¹⁴順治帝頗好戲曲，對懲惡揚善、褒忠貶佞之作，格外讚賞。如他曾觀看過《鳴鳳記》，時人詩云：「傳奇《鳴鳳》動宸顏，髮指分宜父子奸。重譯二十四大罪，特呼內院說椒山」，¹¹⁵便是說及此事。

¹¹² 彭孫適：《讀離騷·題詞》，《西堂樂府》，頁179。

¹¹³ 尤侗：《讀離騷》，總頁185。

¹¹⁴ 尤侗：《西堂雜俎一集·語錄》，頁187。

¹¹⁵ [清]程正揆：〈孟冬詞二十首〉，《青溪遺稿》，收入《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業有限公司，1997年），集部第197冊，卷15，頁2b，總頁488。

順治帝之所以喜愛《讀離騷》劇，並加以推廣，除該劇本身獨到的藝術成就之外，更有可能是順治帝思藉戲曲形式以提倡「忠君愛國」之心。而這一點，正是當時讀其劇作者推服尤侗之處。劉獻廷（1648-1695）云：「戲文小說乃明王轉移世界之大樞機，聖人復起，不能捨此而為治也。」¹¹⁶所謂「聖人復起，不能捨此而為治」，即是表達了在這一點上，當時的知識份子與為政者，在涉及「風化」觀點上，其實是一致的。

以寫作技巧來說，值得注意的是，《讀離騷》自始即採取了「追溯」的手法，述寫了屈原被放逐漢北、流涉江南的經過。這種寫法，正反映了自來讀〈離騷〉者理解屈原的方式，即是先由價值的認知，確立了想像中行動者的精神意向，再由此回看他的事跡與言談。尤侗在第一折中以《楚辭》中〈天問〉、〈卜居〉二篇為本，寫屈原為楚懷王所倚重，「正道直行，竭智盡忠」，反遭上官大夫離間，而他依然「眷懷宗國，不忍他往」，於是屈原憂愁幽思滿腔悲憤，作〈離騷〉以冀楚王一悟，然而終無可奈何，因此披髮行吟，徬徨山澤；又決於蓍龜，問卜於鄭詹，蓋其滿腔憂思愁悶，無處可訴，唯有翹首問天，方能一抒怨憤不平之氣。他因愁鬱至極而呼天，以問日月、星辰、雲霧、風雨、雷電、虹霓、河漢、山水為抒憤。¹¹⁷如一折中【混江龍】曲，看透千奇百態，笑睨萬事萬物。這一大段曲文，光怪陸離，氣象恢弘。千古不平，以嬉笑怒罵發之，尤其是「難打破悶乾坤」，「怎弔盡愁天下」，更表現了作者對世道不平的憎恨。而【油葫蘆】一曲，更把屈原胸中的憤懣之情推向高峰：「天有耳乎？九皋聞怎把雙輪罣？天有目乎？四方觀怎把重瞳瞎？天有足乎？繞北極步正艱。天有口乎？翁南箕舌不下，今日裡儘隨人號叫，只是粧聾啞，早難道飛夢落誰家。」屈原詛咒蒼天，無所顧忌，其胸中不平之氣。盡洩無疑。而【賺煞】曲曰：「再不去索瓊茅、敲石瓦。我心上自有六爻八卦。任猛犬狺狺群吠咋，怎肯做井底鳴蛙。」至第三折，屈原之悲憤情緒，展示得更為鮮明。如【沉醉東風】：「怨君王姦諛蔽聰，恨群小邪曲傷公。……自古道，邪臣閉賢如浮雲之障日。總為浮雲將白日壅，望不到君門九重。」【錦上花】：「我則索抱鴟夷，江頭一慟。多謝你寫箜篌河渡呼公。君暗臣聾，何去何從，還闊天空，

¹¹⁶ [清]劉獻廷撰，汪北平等校點：《廣陽雜記》（北京：中華書局，1985年），頁107。丁澎《讀離騷·題詞》道：「余居東無事，嘗傳喬補闕《綠珠》篇軼事，亦作《演騷》一劇以寄志。今視尤子，未免有大巫之嘆。」丁澎：《讀離騷·題詞》，《西堂樂府》，頁178。

¹¹⁷ 尤侗：《讀離騷》，頁179-189。

可游可泳。」【么】：「半生瑣尾悲，一死鴻毛重。入夜悠悠，去國匆匆。不惜身亡，摩頂放踵，但惜人亡，崩檣折棟。」¹¹⁸這種憤極而問的過程，不僅表現了屈原的價值立場與人格特質，也宣洩了千古君子為世間正義之難而同有的一種義憤。

第二折寫屈原遭流放徘徊於沅、湘間，巫覡祀神，請求屈原為寫送神迎神之曲。於是屈原乃為巫覡譜〈九歌〉之辭，在此作者主要是根據《楚辭》中〈雲中居〉、〈湘君〉、〈湘夫人〉、〈大司命〉、〈少司命〉諸篇。而截至此時，皆仍是歷來讀《楚辭》者一貫的理解。

但到了第三折，寫洞庭君憐屈原之忠，命白龍化為漁父予以規勸，屈原死志堅決，不從其勸，白龍乃迎之入水府而為水仙。此折所云，則超出了〈漁父〉一篇原有的內容，作者明顯增入了虛構性的情節。此時的作者，似乎意圖將歷來讀者在熟悉了屈原的事跡，聆聽了屈原傾吐之後的一種「詩學的感懷」，藉一種新的「對話方式」表現出來。也就是，當屈原在讀者心目中、感受中取得了一種永恆性的存在想像時，對於讀者而言，屈原成了可以時刻變換方式與之對談的「行動者」。所謂「化為水仙」，即是這種由於讀者與〈離騷〉作者持續對話後所衍生出來的一種可以有的「象徵性轉化」。在本折的曲文中，尤侗還原了〈漁父〉一篇原有的對話，將所謂「眾人皆濁我獨清，眾人皆醉我獨醒」的語句凸顯出來，成為「前人」、「後人」共有的精神標語。作者以漁父與屈原的對話形式，表現了兩種不同的人生哲學，於對比中，表現出屈原的精神自主。並針對漁父所說「聖人不凝滯於物，而能與世推移；舉世皆濁，何不淝其泥而揚其波；眾人皆醉，何不餽其糟而歎其醜」的處世哲學，表達了他認為「安能以皓皓之白，而蒙世俗之塵埃」、「伏清白而死直」是一最終必然之結局。至此，劇本創造屈原忠君愛國、堅持理想、高尚其節的塑象任務，已經藉讀者的共鳴而完成。

至於第四折，寫屈原弟子宋玉從楚王游雲夢，作〈高唐賦〉。賦成，困倦入夢，與巫山神女結為伉儷。醒後將其夢中巫山雲雨盡告於楚王，王命作〈神女賦〉。玉又告王，神女云其師屈平現為水仙，今五月五日為其忌辰，應招其魂歸葬。於是宋玉招魂，屈原顯靈，於龍背上拱手致謝。此折借用〈招魂〉之辭及宋玉〈高唐賦〉，幻化出空中樓閣，以為全劇之終。在這裡，劇作家又藉宋玉的介入，將時間的軸線拉長，使「存在」成為了超越於人、時、地、事之一種永恆意識。

¹¹⁸ 同前註，頁 181-185。

尤侗此劇，我們若以「形式」的著眼點加以分析，可以見出：作為「行動」之敘述，與作為「觀看行動」之敘述，實際上是相互滲透的。也就是說，「觀看」是針對「行動」的觀看，而非「行動結果」的觀看。作者的「意識」，事實上是隨著自身的「觀看」而移動。這種「投入」式的傳記敘寫，明顯地存在著此處所說的「與傳主對話」的機制。而也正因敘事者的「視野」，實際上也在變化之中，故才有了敘事者在第三、第四折中突破原事情節的作法。在這裡，所謂「真實」的意義，已是一種敘事者與被敘者，行動者與觀看行動者，過往者與未來者交融於一的「真實」。尤侗藉此，完成了他的傳記敘述。

《讀離騷》之後，尤侗於順治十八年（1661）又創作了另一部劇作，《弔琵琶》雜劇。該劇共四折、一個楔子。前二折寫昭君辭漢，後二折寫昭君魂靈歸漢，生離死歸，如泣如訴。劇情敷演王昭君因不願賄賂毛延壽，遭點破美人圖，退居永巷，後偶遇元帝而得封妃子。未料毛延壽叛逃匈奴，獻昭君美人圖於乎韓邪單于，單于按圖索親，並遣兵入塞相脅。漢室文臣無謀，武將不勇，天子孱弱無能，無計可施，只得將昭君送往和番。文武百官作應制詩為之餞送，遭昭君斥責。元帝與朝臣共送昭君至玉門關而返，單于率眾來迎。昭君於親迎隊伍行至交河時，堅拒入番，遂投河自盡。其後元帝於宮中，思及已死之明妃，乃掛起真容悼念。於是昭君之魂重返漢宮，請上降旨關照她年邁的雙親，獲元帝之允。劇末則有蔡琰往青冢祭奠昭君，且自責云：「偷生忍辱，悲憤無聊。我想自古及今，唯有昭君和番，與我為二，所愧者只欠一死耳。」¹¹⁹並為昭君吹奏《胡笳十八拍》，昭君顯靈，乃於馬上奏琵琶云。

關於《弔琵琶》的創作緣起，尤侗曾云：「〔順治十八年〕四月，游拂水岩、紅豆莊。至虞山六月，夢王昭君，作《弔琵琶》北劇。往予嘗製〈青冢銘〉，又賦〈反昭君怨〉，昭君感予為知己，故夢其來謝。」可見尤侗這齣戲的機緣與用心比較複雜。有關昭君，尤侗先後寫過《青冢銘》、〈反昭君怨〉以及【賀新郎·塞上】等。在這一系列作品中，尤侗對於昭君之堅貞，皆是盛讚不已，認為這一點成就了昭君之德名，也使他擺脫了沈淪後宮的悲慘命運。尤侗青年時所作之〈青冢銘〉云：

朔漠霜寒，帝京雲杳。凜凜北風，依依南鳥。……魂兮歸來，歸彼歸州。

¹¹⁹ 尤侗：《弔琵琶》，《西堂樂府》，頁196。

神游故鄉，形銷絕域。暮草青青，三年化碧。漢使傷心，胡兒歎息。恩怨千秋，聲傳玉笛。¹²⁰

如果說〈青冢銘〉表現了尤侗對於昭君遭遇的哀嘆，並寫出其怨情，則從尤侗〈青冢銘〉後所附的一番議論，可看出他的另一種觀點：

世人多作〈昭君怨〉，予獨非之。觀匈奴遣使請一女子，帝謂：「後宮欲至單于者起。」昭君喟然而歎，越席而起，其毅然勇往，略無難色。所以愧漢天子，而實毛延壽之罪也。假使昭君終不自薦，一白頭老宮人耳。即幸而被幸，如戚夫人且害于呂野雞，如班婕妤且擯于趙飛燕，豈若可汗闕氏夜郎自大哉！……斜冢纍纍，何如三尺青墳，尚供古今才人歎噓憑弔也哉！遂作〈反昭君怨〉云：「不成為漢后，便去作闕氏，亦足當人主，還能殺畫師。琵琶歌毳帳，酥酪醉金卮。強似長門裡，秋風老黛眉。」昭君有知，必許予為知己。¹²¹

由這篇文章看，尤侗是贊成昭君和番匈奴的，他於永平任推官時，曾作〈反昭君怨〉，〈青冢銘〉後所引即是當日之說。然則為何前後二文存在一怨、一反之分歧？此乃因二文撰寫之時間不同，故有異同。¹²²蓋尤侗先作〈青冢銘〉，次作〈反昭君怨〉；〈青冢銘〉後之議論，乃後來所加。

今以其意推之，〈青冢銘〉之作，既悼古人，亦以自傷。這種方式較為傳統。然而於永平為官一段時間後，尤侗漸有政績，他作為文人士子的濟世抱負，得到了某種程度的實現，因而有「亦足當人主，還能殺畫師」及「強似長門裡，秋風老黛眉」之類的意氣風發的議論，使得〈反昭君怨〉的寫作，有了翻案的理由。事實上，在〈青冢銘〉後所附〈反昭君怨〉的議論之末，尤侗還特署「自識」二字，可見他此時的心境已是「不怨」多於「怨」。當然這種「一事而反覆」，其實

¹²⁰ 尤侗：〈青冢銘〉，《西堂雜組一集》，卷6，頁17b，總頁254-255。

¹²¹ 同前註，頁17b-18a，總頁255。

¹²² 根據學者考證，〈青冢銘〉輯入《西堂雜組》第一集（所收文始自戊寅〔1638〕，迄於丙申〔1656〕），〈反昭君怨〉輯入《右北平集》（所收詩始自壬辰〔1652〕七月，迄於丙申〔1656〕七月），可知二文皆作於尤侗任職永平之時（1652-1656），參見徐坤：《尤侗研究》（上海：上海華東師範大學博士論文，2006年），頁173。

亦顯示尤侗內心一直都有著一種以「昭君之操」比擬「士節」的情結，為《弔琵琶》的撰寫，作了充分的心理準備。

然而有趣的是，尤侗在順治十八年創作《弔琵琶》時，並未按〈反昭君怨〉的觀點為之翻作，而是依元明以來戲曲表現此一題材的舊軌予以敘寫：昭君行至邊境，不肯入番入跨界，毅然投水自盡。至於說尤侗為何在昭君的問題上一改前一時之主張，他曾說：

元人雜劇……關漢卿有《哭昭君》、張時起有《昭君出塞》、吳昌齡有《夜月走昭君》，俱未及見。世所傳者，讀馬東籬《漢宮秋》耳。顧漢元孱夫，妻子被人奪去，何處更施糜面。東籬四折，全用駕唱，大覺無色。明妃千秋悲怨，未為寫照，亦是闕事，故予力為更之。¹²³

可見《弔琵琶》是基於馬致遠《漢宮秋》「全用駕唱」未為王昭君寫志而創作的。但尤侗不僅是在補足闕事，而是另有寄託。他本可直接將傳統題材翻案，但他卻仍轉而凸顯昭君的氣節，並將蔡文姬「中遭喪亂，為番騎所獲，在左賢王部中立為闕氏，偷生忍辱，悲憤無聊」¹²⁴的遭遇，作為昭君命運的反襯。不難看出，尤侗透過此劇對氣節的肯定與讚揚，表現出他罷官之後，面對清廷時的隔膜心理與矛盾情緒。在尤侗眼中，昭君「生為漢妃，死為漢鬼」，帶著一腔哀怨與憤恨客死異鄉，是極為不幸的。但是，他塑造昭君的形象並非僅立足於「未若佳人自訴愁」¹²⁵之旨，而主要在於發抒他對昭君命運的憑弔，同時也寄寓著一番自傷之意。

尤侗所以撰寫有關昭君出塞的詩文曲詞，其實與他曾身處邊塞荒境有關。永平府治設金河北省盧龍縣，由於地處榆關，「千里黃沙白草，使人生懷古之思」¹²⁶。久居江南水鄉的尤侗，初來乍到盧龍，曾作〈賦得絕塞愁時早閉門〉記邊塞之苦悶，有謂：

¹²³ 尤侗：《西堂樂府·自序》，頁176。

¹²⁴ 尤侗：《弔琵琶》，頁196。

¹²⁵ 尤侗：《弔琵琶·下場詩》，頁198。

¹²⁶ 如清人方式濟〈盧龍塞〉有句云：「穹天寂林木，荒日浩埃瑱。朝辭孤竹祠，午過盧龍塞」，亦道出盧龍的荒涼。參見方式濟：《述本堂詩集·出關詩》，收入《四庫全書存目叢書補編》（濟南：齊魯書社，2001年），第30冊，頁2b，總頁371。

孤竹孤城倚朔風，無端孤客此飄蓬。黃沙吹雨迷班馬，白草粘天驚斷鴻。

127

由詩中的描述，我們不難想像終日置身偏遠孤城邊境的尤侗，何以容易聯想到當年昭君出塞之苦。〈青冢銘〉云：

生辭金屋，遠謫玉關。蕭條紫塞，迢遞青山。笳吹忽起，馬鳴不前。驚沙匝地，哀雁橫天。¹²⁸

可見對昭君之怨，尤侗確是深感於心的。尤其是他在第四折，寫入了文姬憑弔青塚的情節，就更使補闕之說形同蛇足。從劇中蔡文姬的唱曲，我們可以看出尤侗一改讚賞昭君出塞而為昭君寫怨的心理動因：

【七弟兄】誰似你長眠少年，墓門前結同心，難把煙花剪。兀誰挂青松蝴蝶紙銅錢。今日遇著蔡文姬呵，點駝酥纔向孤墳奠。……

【鴛鴦煞】俺則聽蕭蕭石馬悲風戰，又則劍啾啾山鬼陰雲旋。一似落月深山，夜哭啼鶻。自古道兔死狐悲，芝焚蕙嘆，暢好是同病相憐。我今番漫把椒漿薦，怕不到一滴重泉。則下回來，那得有心人再向文姬唁。¹²⁹

這番話，以才女憑弔才女，以邊域沈淪者傷悼邊域沈淪者，甚至傷悼天下所有沈淪者之命運，於是在情感的層面，作者有了重要的放大。尤侗因昭君蹉跎漢室的命運，聯想及自己的生平，呼應昭君塞外孤淒的，其實是自己落拓邊境的愁悶抑鬱。尤侗創作此劇的時間點，是順治十八年，正當尤侗辭官歸家不久。如此不明不白地遠離了仕進之途，對他而言，是十分無奈與不甘的。如劇中寫昭君出塞行至交河時，唱道：

這一條向南朝，這一條向北朝。古詩云：胡馬依北風，越鳥朝南枝。北風南鳥，

¹²⁷ 尤侗：〈賦得絕塞愁時早閉門四首〉，《右北平集》，《西堂詩集》，頁 2b-3a，總頁 545-546。

¹²⁸ 尤侗：〈青冢銘〉，《西堂雜組一集》，卷 6，頁 17a，總頁 255。

¹²⁹ 尤侗：《弔琵琶》，頁 197-198。

此地分交，帝京雲杳，朔漠烟高，孤舟橫泊，班馬長號。這不是交河，分明是白馬胥濤，汨羅江上潮。¹³⁰

詞中昭君以屈原自況，宣揚了她雖係一介弱女，卻懷抱著滿腔的悲壯。投水前昭君唱道：

渡河兒死公無弔，女子卿受不得冰天雪窖。這魂魄呵，一靈兒隨著漢天子扮黃昏，這骨骸呵，半堆兒交付番可和埋青草。¹³¹

曲文詞意懇切，令人動容。

《弔琵琶》作於尤侗四十四歲時。此前，尤侗曾上京自陳開復未成，落魄還鄉，後得知順治帝的屢次垂詢，心中感激不已。作此劇同年正月，順治帝駕崩，尤侗「不勝烏號之痛焉」，¹³²賦輓詩云：「平生知己猶惆悵，況感恩私在至尊。」¹³³儘管尤侗因小人誣陷而罷官，對滿族地方官吏、勢力極其不滿，但他對順治帝還是非常感恩的。《弔琵琶》劇情也正與此相似，主角昭君最所深斥的，主要是文武群臣，而非天子。對於漢天子，昭君僅僅怨嘆其「堂堂天子不能庇一婦人」¹³⁴的怯懦與薄倖，卻沒有責備。而且在第三折中，昭君之魂還依依不捨地前往漢宮探望漢天子，相見悲泣，顯示其對漢皇的一片真心；而對於漢廷的群臣，昭君則將滿腔憤懣，宣洩於嘲笑之中。劇中她大義凜然地痛罵朝廷庸吏的貪生怕死與懦弱無能，借昭君之抒憤，尤侗滿腔懷才不遇、知己難得的苦悶，亦得以痛快宣洩，可謂「新詞一奏和人稀，冉冉春雲凝不飛。紅粉青娥齊掩泣，情知不獨為明妃」。¹³⁵亦可見，該劇其實並非如一般研究者所認為乃是一部在「完全意義」上的反滿之作，或是局部地表達了反滿的情緒。

尤侗於康熙二年（1663）撰寫了另一部《桃花源》雜劇，時尤侗四十六歲。據《悔庵年譜》，是年蔣超住蘇州盧師庵中，侗常過與之飲酒說劇，並作雜劇《桃

¹³⁰ 尤侗：《弔琵琶》，頁 194。

¹³¹ 同前註。

¹³² 尤侗：《悔庵年譜》，卷上，頁 18b，總頁 36。

¹³³ 尤侗：〈恭輓世祖章皇帝哀詞八首〉其一，《看雲草堂集》，卷 3，頁 2a，總頁 576。

¹³⁴ 尤侗：《弔琵琶》，頁 192。

¹³⁵ 彭孫適：《弔琵琶·題詞》，《西堂樂府》，頁 189。

《桃花源》以示之。時尤侗已罷卻功名，久居看雲草堂，與方外人宗渭等多有往來，談禪論道，超然物外之意日漸濃厚。這在其詩歌中，亦有表露。如《看雲草堂集》卷四有〈賦得采菊東籬下悠然見南山〉云：「雞鳴啓柴關，秋色隱庭樹。車馬無俗囂，琴書有閒趣。涼風一以吹，黃花滿白露。東籬四五尺，欣然便跣步。緬詠古人詩，采蕭猶所慕。矧予餐落英，竊取〈離騷〉句。浮雲自南來，青山乍回互。搔首看青山，采菊忘其處。微聞童稚喧，稍見炊煙聚。雖無斗粟儲，幸足壺觴具。目送飛鳥還，野人亦歸去。」¹³⁶完全仿陶詩的意境，足見其對陶淵明人品的由衷嚮慕。

《桃花源》四折一個楔子，敘寫晉陶淵明為彭澤令，高風亮節，不為五斗米折腰，遂掛冠而去。舉縣百姓痛哭，將陶的衣冠配成身像，供養生祠，並痛斥督郵。江州太守王弘，知陶以名節為重，頗慕之，遂以醇酒相贈，並遣龐通邀陶共赴廬山，陶見酒欣然往赴。半山中陶、龐飲酒之際，王弘亦至，於是三人共飲。後慧遠（334-416）法師於廬山結白蓮社，陶潛赴山聆受慧遠法師說法，因得點撥，遂參破禪機，自祭辭世，隨漁翁同入桃花源。戲的結尾，由漁翁敘述陶淵明誤入桃花源的經過，並介紹桃花源中情景，回憶桃花源人之過去。漁翁聽聞陶淵明曾作〈桃花源記〉，遂親於洞口迎接。故事編排陶令，謂本即桃花源洞中酒仙，暫謫凡間，為松菊主人；陶後與桃源洞長相會，「背晉代，指秦朝；望歲遠，謝塵勞；問迷路，笑兒曹；笑兒曹，休把武陵花認作天台藥」¹³⁷，眾人遂一齊隱遁不復見。

這齣戲歌頌陶淵明高自位置，藐視官府，不為五斗米折腰，不隨時俯仰，不攀附權貴的高超氣節，正是尤侗於永平任推官時自我的期許。尤侗好友蔣超觀此劇後慨曰：「公，陶後身也。」然而劇本於讚美陶淵明高貴品格的同時，也寄託了尤侗所懷抱的出世理想，這種理想，並非道家方式的高蹈，而是明代士人厭棄塵世時所希慕的一種「禪悟」。這反映出在尤侗的內心，實有著明末以來士人心中所深埋的一種深沈的挫折。這重挫折感，隨著他罷官以後的失落，而被重新喚醒。

事實上，該劇出世意味濃厚，一切以禪機為轉，在尤侗《西堂樂府》卷首〈自序〉中即有表示。而在本劇第三折中，他虛構了陶淵明與慧遠的交往，並以「自祭」的情節，強化了此一情節的力度。作者這番構思，顯然是欲在「陶淵明」的典型意義上，有所表述。劇中慧遠與陶淵明的一段對話，饒富禪意，發人深思。

¹³⁶ 尤侗：〈賦得采菊東籬下悠然見南山〉，《看雲草堂集》，卷4，頁6b，總頁585。

¹³⁷ 尤侗：《桃花源》，《西堂樂府》，頁208。

淵明在聽禪師說法後問道：「聆師妙論，如飲醍醐，但弟子半日無酒，便覺形神枯槁，吾師何以教之？」禪師答曰：

先生呵，挂衣冠高臥潯陽，懷葛遺民更上羲皇，利鎖名韁，情鉗字網，著甚干忙？聞先生有〈形影神〉詩，可謂知道之士，只須竿頭一轉耳。既然勘形影神，掂斤播兩，怎不逞精神撥檝抽樁，認取柴桑，面目休忘，了三明破暗金篋，除五欲離垢瓔幢。¹³⁸

歷來說「陶」的人，都重在卸脫「利鎖名韁」，而尤侗於此，又增添了「情鉗字網」四字。這便有如湯若士虧負達觀（1543-1603）上師之所言，故文中以「竿頭一轉」為提示。而淵明一聞此言，頓時如醍醐灌頂，隨即稽首拜言：「弟子悟也，只此告辭，他日請益。」而禪師則唱道：

我如今駕慈航好渡打漁郎，你如今卸新裝好下戲文場。來來來，把什麼〈去來辭〉、〈乞食詩〉、〈閒情賦〉一齊都放，過去的高冠繡裳，一任他灰飛烟颺；現在的花枝酒觴，等看做電光風浪；未來的朝雲夕陽，總交付鐘鳴雞唱。作一炷清香，敲一下胡牀，念一卷金剛，禮一座空王。戴笠子遊方，展坐具參堂。聽擊節篔簹，尋掛角羚羊，鑽出去蠅窗，拽迴轉牛場。嘆萬法難量，悟四大無常。¹³⁹

禪師說法，好比是「駕慈航好渡打漁郎」，在其智慧開示下，陶淵明把一切過往文業創作都拋諸腦後，「一任他灰飛烟颺」，而眼下一切「花枝酒觴」，亦皆看作是「電光風浪」，於此眼下之急，唯在馨香禮佛，參堂讀經。禪師並提點他「萬法難量，四大無常」，一番點撥，終於讓陶淵明參透禪機，擺脫人間俗事的糾纏困擾，遁入桃源。

王世貞（1526-1590）曾道：「陶徵士自祭預輓，皆超脫人累，默契禪宗，得蘊空解證無生忍者。」¹⁴⁰在陶淵明身上，尤侗其實也寄託了自己對於「出世」之境

¹³⁸ 同前註，頁 205。

¹³⁹ 同前註。

¹⁴⁰ 〔清〕王世貞：《藝苑卮言》，丁福保（1874-1952）輯：《歷代詩話續編》（北京：中華書局，1983 年），卷 8，頁 1080。

的嚮往與追求。尤侗早年就對佛法、禪理有所參研，《西堂雜俎》文集中錄有〈題書法華經後〉、〈題書心經後〉、〈題書華嚴經後〉諸類參研佛理之文。返歸鄉野以後，尤侗與習佛之士宗渭、宋文森等過從甚密，對於佛理禪道的參悟，讓尤侗對於人生的本質與內涵有了更多的思考，因而將其所悟化入戲曲的形式之中。

戲曲史上，追慕陶淵明之靖節，而思以之入劇的作家不乏其人，尤侗劇中如桃源漁父、太守王弘邀陶淵明飲酒等情節，亦均見於前人之作。然而如尤侗般，添入聽法禪悟、自祭遺世等情節，使一種避世人物的典型，正式轉化為一種「宗教性」的歸屬，則是前所未有的。尤侗這種藉戲曲之形式，將陶淵明人格的飄逸淡泊與參悟塵緣的禪宗意味密切結合的作法，顯示了清初士人內心的處境，已非魏晉人的豁達所能寬解。這種「陶淵明」形象的重塑，具有「因其已有，出其不意」的傳達效果，使作者所企圖寄託的精神境界之嚮往，更增添了一種「對比」的曲折。

總合來說，誠如明人祁彪佳所言：「夫惟文人故不遇，不遇固文人本色也。往往以其牢騷感慨，寄之詩歌以及詞曲。」¹⁴¹尤侗在《讀離騷》中「譜九歌為六曲」，寄己意於深情，在絲管弦樂之間藉演述屈原上天無路，下地無門的絕境與不幸，盡訴平生之多艱。在《桃花源》中，對於陶淵明的掛冠而去，尤侗心中亦頗有戚戚焉。劇中陶淵明的「自祭」，實際上亦是 he 深刻感懷的寫照，所謂：「北窗散髮容高臥，聊譜新詞代和陶。」¹⁴²而在《弔琵琶》中，昭君的恨，凝聚了尤侗自身的悲，暗示了不幸之人雖各有不幸的遭遇，但他們卻感受著相似的悲哀，而且此種悲哀是跨越時空限隔的；正如尤侗劇末所云：「賈生弔屈，蔡女弔昭，同病相憐，古今一致。」¹⁴³就藝術性來說，尤侗於四劇劇末下場詩中所謂「讀離騷」、「弔李陵」、「代和陶」，不僅顯示出劇本敘事視角的變化，製造出戲劇欣賞的間離效果，同時也凸出了作家主體的形象，與劇作主角的感情發展產生關連，從而達成其主體內在積蘊的有效抒發。

¹⁴¹ 祁彪佳：〈大室山房四種劇及詩稿序〉，收入隗芾、吳毓華編：《古典戲曲美學資料集》，頁 242。

¹⁴² 尤侗：《桃花源》，頁 208。

¹⁴³ 尤侗：《桃花源》，頁 196，〈眉批〉。

六、結語

跨界想像，也許是文人在困境中獲得解脫的一種途徑，現實不盡如人意之處甚多，酣暢淋漓的想像，變成了困境之人遊走於現實與想像之間的自由通道。尤其在世變滄桑的動盪中，明清之際的文人，經歷了國破家亡、身世飄零與人世無常的迷惘，在劇作中反映了一個極其特殊的心靈傾向。亦即在來自時代變遷的動盪擾攘，以及個人之出處困頓等外緣條件的錯綜影響下，他們或則找不到自己生命安頓的中心，無法感受世界之希望；或則雖曾找到一種轉換自身認同的渠道，卻在過程之中，由於期待過於熱切，難於實踐，因而無法以新的投入，消弭舊時的創傷，乃至因認同轉移所造成的內疚。他們不僅面臨了時空的消逝錯置、「正統的替換遞擅」¹⁴⁴，甚且有時動搖了對於實存世界的既有認知，因而在洩漏心靈狀態的創作中，展現了「迥異於常」的內涵。而在這些迥異於常的「跨界想像」中流動的心靈，不論其內在的特質，有多少是出於時代環境的形塑，或源自時代精神的共同性，有多少是出於作家個人特殊情志的發展，在在都表現了一種對此一「非現實性」世界的眷戀與執著。此種追求，與其他種種對於理想的嚮往，同樣都出自於心靈內在的驅動力——一種超越物質拘束，從受困的自我突圍而出，以尋求精神生命之立足點的企圖。只不過這項企圖或驅動力，其趨進的方向有所不同：有的仰慕於超自然之神聖力量所鑄造的仙界、佛境，有的浸潤於山水田園所提供的盎然生趣，有的回歸於安頓天下蒼生的職志，有的則是在回憶中追索光輝美好的過往；而有的更是捨棄了一般人「超世」或「現世」的層面，而以想像之力進入一種虛擬的時空，進行著情識之外生命意義的探索。其追尋的方向雖判若霄壤，最終的結果也大相徑庭，然而在其底裡，卻有著相近的心靈表徵。

我們若進一步探究戲曲中意識表徵與跨界想像之運用所達致的效果，則可發現清初劇作家如何藉深化戲曲中的時空想像的藝術特質，來敘寫其心靈漂泊與追尋的軌跡。前文所選擇的劇作實例，如丁耀亢《化人游》中所呈現的幻游變異與幽邈之思；黃周星《人天樂》中對於典型文人幻想樂園的塑造，以及尤侗劇作《讀離騷》、《弔琵琶》、《桃花源》、《鈞天樂》中所透露出的忠誠之心的重新投入與失落，乃至最終的出世寄託，在不同程度上都展現了清初文人揉合儒、釋、道三教思想的人生態度。這種人生態度，事實上呈顯了此一時期處於特殊心態中的傳統

¹⁴⁴ 王德威：《後遺民寫作》（臺北：麥田出版社，2007年），頁6。

文人，其人生價值追求的兩個側面：一是如何在充滿痛苦回憶的現實生活處境中，安頓徬徨的自我？一是如何透過「救贖」的可能，想像一種重建「破碎的自我」與「世界」間的關連？而這兩個側面，正好在「時間」與「空間」的意義上，形成了某種對照：即「過去已失落之理想的追憶」相對於「未來理想之追尋」；「入世的現實羈絆」相對於「出世的精神呼喚」；「外在歷史遺跡之遞嬗」相對於「內在心靈空間之轉化」。

事實上，劇作家透過劇本所啓悟之「跨界想像」的精神價值，不論是儒家的避世自放、道家的洗心逍遙，或佛家的離垢觀空，其本質都是歸向於一種「廣義的」宗教情感，且與藝術的精神世界，具有某種相通之處。誠如卡西勒(Ernst Cassirer, 1874-1945)所指出的，在藝術的領域中，一切符號都具備了一種兼具「分裂」與「重新結合」的雙重功能，而在宗教情感中，「我們一樣可以發現這一種雙聯性。這些情感越是深邃內在，便愈顯得與世界割離，也愈顯得不爲一切人與人間的，乃至人與其社會實在性之間的枷鎖所樊囿。」¹⁴⁵於是在此種與世界分裂、割離的內在深邃情感的作用之下，使得作家可以衝出樊囿，由迷得悟，終竟得到身心的自由。而這便是以上所述此類戲曲作者，藉其作品所提供的跨界想像，以尋求「域外理想世界」時的一種深刻的精神之旅。

當代神話學者坎伯(Joseph Campbell, 1904-1987)在《神話》(*The Power of Myth*)一書中曾指出：

有一種特定的神話，你或許可以稱它作心象追求，追求一種恩賜，一種心象。這在每個神話中的形式都一樣，……都給我們同樣的基本要求，你離開你現在的世界，然後深入、遠行或攀高，在那裡你找到你平日生活的世界裡欠缺的東西。之後的問題是，要不就堅持它，拋掉現實世界，不然就是帶著那個恩賜回來，並且在你回到你的社會時，仍然緊緊的抱著它不放。那不是件容易的事。¹⁴⁶

此種神話敘寫人於追求一種恩賜或心象時，所依循的途徑，是「離開現在的世界，

¹⁴⁵ [德] 卡西勒著，關子尹譯：《人文科學的邏輯》(臺北：聯經出版事業公司，1994年)，頁87。

¹⁴⁶ [美] 喬瑟夫·坎伯(Joseph Campbell), Bill Moyers 著，朱侃如譯：《神話》(臺北：立緒文化事業有限公司，1995年)，頁219。

然後深入、遠行或攀高」。在這段歷程中，人們「找到平日生活裡欠缺的東西」。此一路徑與此一目的，正與戲曲中「世外時空追尋」之主題意義相通。在它們共同相似的第一層次裡，劇中人離開了日常所處的凡俗世界，然後「深入、遠行或攀高」，向一個遠離俗世的「世外世界」展開了追尋之旅。如同神話中的英雄，尋找「聖杯」以發現生命之真理，¹⁴⁷此時劇中人物乃是朝著一個具有「代表人類實踐其意識狀態的最高精神潛能」且足以使自己得到啓蒙的某個對象前進，故其本身就蘊含著「尋求不朽」的潛在意圖；而且更重要的是，能夠將此一潛在意圖，以某種方式揭示出來。

特別的是，整個追尋所展開的過程，其場域，如主要是建立在遼闊而雄偉，或清寂而優美的，與世隔絕的大自然背景之上，其最大的功能，便是對剛剛脫離凡俗的塵心，施予淨化與滌清的工作；彷彿某種「淨化」的儀式一般。因此尋道過程中所行經的類似以大自然為背景的路途，其本身即是「求道」過程之整體結構中所不可或缺的部分。尋道者由凡俗的外界介入，在到達目的地之前，這段長遠的大自然旅程的變化，不唯在形式上構成了全劇的基礎，同時更具有在內容上展現人物「心境轉折」的關鍵意義。隨著變化莫測之旅途的「深入、遠行或高攀」，其沿途的風景物色也逐漸一一呈現。這些景物的描寫，對於人物的心靈發揮了與時俱進的「轉化」作用。因為此時兼具「尋道者」身分之人物所進行的，不只是景物的遊覽而已，所有這些眼耳所目睹聽聞的景物，寓目所見、耳遇成聲，皆成為劇中人「內境」與其「外境」相觸、相發的條件。

事實上，就在此追尋的過程中，「自然景物」除了具有淨化作用，與某種儀式性特質之外，往往也是表現外境與內發之疑惑相結合的媒介，如山水之奇詭幽深與變幻莫測，其實象徵著一種心靈遭受的困境與掙扎，而其旅程則顯示了追尋之路的轉折。¹⁴⁸在藉由「描繪」所帶動的審美想像中，這種物質性的空間經歷，如

¹⁴⁷ 同前註，頁 334。

¹⁴⁸ 此一結構及其意義，與西方「抒情浪漫長詩」(greater romantic poetry) 頗有類近之處。M. H. Abrams 在描述「浪漫抒情長詩」時，除了提出其「以山水景物起，以情語結」的特色之外，還指出這類詩的中間結構部分，常出現一種由某種遭遇所導致的心靈變化，亦即：「承受了一種悲劇的損失，而作了某種道德的決定，或解決了某種情感的困難。」所謂「悲劇的損失」，往往是一種危疑不定、困頓受挫的負面情境。因此可以說，在尋道的過程中，外來障礙與內發憂疑等「悲劇的損失」存在的必要性，乃在於它就是逼迫人物「作出某種道德決定，以解決某種情感困難」的關鍵，是使最終的覺悟與證道成為

何透過主體對於客體的滲入，擴大或伸展行旅者內心精神性的空間感，其過程，其實是一種難於探知的神秘。這種過程的神秘性，使得行遊者為逃離或遠避一個困厄、窒悶的生存空間，獲得了意想不到的轉換。故表面上的景物敘寫，並不僅是客觀地複製其形貌而已；其中隨著人物旅程延伸而紛然呈顯的自然景物，其所代表的，往往「不僅是外在事物的影子，也不僅是主觀的妄想，而是人與自然的結合」，這個結合，保證了「人」與「自然」可以同時參與到「某種超越的存在裡面去」。¹⁴⁹而這種「人」與「自然」的結合關係，內、外交織地記錄了人物「求道」過程中，心靈層層蛻變的軌跡，彷彿接受了身心的洗禮。正緣於此，這段曲折的追尋之路，可以說隱含了宗教學者 Mircea Eliade (1907-1986) 所謂的「門檻」意義：

分隔兩個空間的門檻，也標示著介於兩種生存模式之間的距離，即凡俗的與宗教的。「門檻」是區別與對立兩個世界的界限、邊界與邊境——同時也是那些世界互相溝通，使由凡俗通往神聖的世界之通道成為可能的矛盾地帶。¹⁵⁰

也就是說，此種「追尋之旅」兩端所繫的，一是此行的起點，即人日常所生存的凡俗世界，是充滿了妄心執念與種種束縛苦惱的低地塵寰；而與此相對立的另一端，則是出世之人所活動的崇高勝地，代表的是「精神自我」的終極實現。在這條通道上，「求道者」脫離了凡俗的生存模式，但又尚未企及那未知的神聖世界，因此便不免因兩頭踏空無所依恃而心生憂慮與疑惑；但只要求道者尋訪的目標不變，也不為其間心靈的或環境的障礙所阻滯，而盡力「達成某種道德決定」，或「解決某種情感困難」，終究會突破由俗而聖所必經的「門檻」，得以入門，進一步邁向通往神聖之路。

這樣一個「由迷而悟」的心靈追尋過程，在戲曲中往往呈現為一種作者對於「世外時空」的描繪。上文所引清初鄒式金在《雜劇三集·小引》所說的「蛇神

可能的先決條件。

¹⁴⁹ 參見衛姆賽特、布魯克斯著，顏元叔譯：《西洋文學批評史》（臺北：志文出版社，1982年），頁538。

¹⁵⁰ Mircea Eliade, trans. by Willard R. Trask, *The Sacred and the Profane* (New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1959), p. 25.

牛鬼，問天游仙之夢」，可以說就是一種相對於凡俗世界而「迥異於常」的時空想像。此種「蛇神牛鬼，問天遊仙」的神話性描摹，就它的性質而言，其成立敘述的先決條件，必然是超脫人世束縛與肉體侷限，以建構在凡俗所難企及的窈絕難稽之處；其同時存在的時間座標，也必是以超出人類理性認知的方式加以無限延長，具有抽象且難以定義的永恆性質。神話傳說中類如崑崙山、海外蓬萊，廣寒月宮、仙鄉神境與世外桃源等，莫不具備這種時空的雙重性。當然，對於任何作家、讀者與觀眾而言，敘述，或聆聽敘述過後，他們不得不又落回於塵世。對於「後創作」與「後閱讀」的他們，究竟是透過參與「敘述宣洩」，從而獲致心靈之治療或補償，或將此種跨界的想像，處理成爲一種哲學的態度，或以某種類似「莊周夢蝶」的啓示方式，將之實踐成爲一種自我昇華的方式，皆有其可能。不過無論如何，這樣的「文本」，已經將「神化性」賦予了自身。

引用文獻

- 〈丁耀亢傳〉，收入張清吉著：《丁耀亢年譜》，南京：南京大學出版社，1996年。
- 丁澎：《讀離騷·題詞》，《西堂樂府》，《西堂文集》，收入《續修四庫全書》第1406冊，上海：上海古籍出版社，1995年。
- 丁耀亢：〈世事東趙韞退太常五首〉之一，《陸舫詩草》，收入丁耀亢撰，李增坡主編，張清吉校點：《丁耀亢全集》上冊，鄭州：中州古籍出版社，1999年。
- _____：〈自述年譜以代挽歌〉，《歸山草》，收入丁耀亢撰，李增坡主編，張清吉校點：《丁耀亢全集》上冊。
- _____：〈長安冬感雜著和李坦園太史秋感韻廿四首〉之五，收入丁耀亢撰，李增坡主編，張清吉校點：《丁耀亢全集》上冊。
- _____：《化人遊》，收入丁耀亢撰，李增坡主編，張清吉校點：《丁耀亢全集》上冊。
- _____：《出劫紀略·避風漫遊》，收入丁耀亢撰，李增坡主編，張清吉校點：《丁耀亢全集》下冊。
- _____：《赤松游》，收入丁耀亢撰，李增坡主編：《丁耀亢全集》上冊。
- _____：《續金瓶梅》，收入丁耀亢撰，李增坡主編，張清吉校點：《丁耀亢全集》中冊。
- 天隱道人：《續金瓶梅·序》，收入丁耀亢撰，李增坡主編，張清吉校點：《丁耀亢全集》，中冊。
- 孔定芳：〈明遺民的身分認同及其符號世界〉，《中國社會科學院研究生院學報》2005年第3期，頁121-128。
- _____：〈清初明遺民的「雲游」行爲及其意蘊〉，《人文雜誌》2005年第3期，頁112-119。
- 尤侗：〈五九枝譚〉，《西堂雜組一集》，《西堂文集》，收入《續修四庫全書》第1406冊。
- _____：〈反招魂〉，《西堂雜組一集》，《西堂文集》。
- _____：〈別長安十首〉之一、之二，《看雲堂草集》，《西堂詩集》，收入《續修四庫全書》第1406冊。
- _____：〈青豕銘〉，《西堂雜組一集》，《西堂文集》。
- _____：〈恭輓世祖章皇帝哀詞八首〉其一，《看雲草堂集》，《西堂詩集》。

- ____：〈秣陵游歸人傳已死漫引坡句自解并示家人〉，《西堂小草》，《西堂詩集》。
- ____：〈梅村詞序〉，《西堂雜俎三集》，《西堂文集》。
- ____：〈第七才子書序〉，收入隗芾、吳毓華編：《古典戲曲美學資料集》，北京：文化藝術出版社，1992年。
- ____：〈答蔣虎臣太使書〉，《西堂雜俎二集》，《西堂文集》。
- ____：〈黃九煙秋波六義序〉，《西堂雜俎二集》，《西堂文集》。
- ____：〈傷春〉，《西堂小草》，《西堂詩集》。
- ____：〈葉九來樂府序〉，《西堂雜俎二集》，《西堂文集》。
- ____：〈賦得采菊東籬下悠然見南山〉，《看雲草堂集》，《西堂詩集》。
- ____：〈賦得絕塞愁時早閉門四首〉，《右北平集》，《西堂詩集》。
- ____：《弔琵琶》，《西堂樂府》，收入《續修四庫全書》第1407冊。
- ____：《西堂樂府·自序》，《西堂樂府》。
- ____：《西堂雜俎一集·語錄》，《西堂文集》。
- ____：《悔庵年譜》，收入北京圖書館編：《北京圖書館藏珍本年譜叢刊》第74冊，北京：北京圖書館出版社，1999年。
- ____：《桃花源》，《西堂樂府》。
- ____：《讀離騷·自序》，《西堂樂府》。
- ____：《讀離騷》，《西堂樂府》。
- 方式濟〈盧龍塞〉，《述本堂詩集·出關詩》，收入《四庫全書存目叢書補編》第30冊，濟南：齊魯書社，2001年。
- 王士祿：《讀離騷·題詞》，《西堂樂府》。
- 王夫之：《讀通鑑論》，收入〔清〕王夫之著，船山全書編輯委員會編校：《船山全書》第10冊，長沙：嶽麓書社，1988年。
- 王世貞：《藝苑卮言》，收入丁福保輯：《歷代詩話續編》，北京：中華書局，1983年。
- 王德威：《後遺民寫作》，臺北：麥田出版社，2007年。
- 王璦玲：〈明清傳奇藝術呈現中之「主體性」與「個體性」〉，收入華瑋、王璦玲主編：《明清戲曲國際研討會論文集》上冊，臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1998年。
- ____：〈記憶與敘事：清初劇作家之前朝意識與易代感懷之戲劇轉化〉，《中國文哲研究集刊》24期（2004年3月），頁39-103。

- 卡西勒著，關子尹譯：《人文科學的邏輯》，臺北：聯經出版事業公司，1994年。
- 司馬遷撰：〈屈原賈生列傳〉，《史記》，北京：中華書局，1959年。
- 永瑢、紀昀等撰：《四庫全書總目提要》，第4冊，《集部》（一），臺北：臺灣商務印書館，1983年。
- 吳偉業：《尺五樓詩集·題詞》，收入馮其庸、葉君遠著：《吳梅村年譜》，北京：文化藝術出版社，2007年。
- 吳綺：《讀離騷·題詞》，《西堂樂府》。
- 宋琬：《化人游·總評》，收入丁耀亢撰，李增坡主編，張清吉校點：《丁耀亢全集》上冊。
- 李漁：《閒情偶寄》，收入《李漁全集》第3卷，杭州：浙江古籍出版社，1992年。
- 李豐楙：〈嚴肅與遊戲：六朝詩人的兩種精神面向〉，收入衣若芬、劉苑如主編：《世變與創化——漢唐、唐宋轉換期之文藝現象》，臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，2000年。
- 汪有典：〈黃周星傳〉，收入李桓編：《國朝耆獻類徵初編》，周駿富輯：《清代傳記叢刊》189冊，臺北：明文書局，1985年。
- 祁彪佳：〈大室山房四種劇及詩稿序〉，收入隗芾、吳毓華編：《古典戲曲美學資料集》。
- _____：《遠山堂曲品》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》第6冊。
- 阿瑟·密勒：《戲劇集·引言》，收入阿瑟·密勒著，郭繼德等譯：《阿瑟·密勒論戲劇》，北京：文化藝術出版社，1988年。
- 徐坤：《尤侗研究》，上海：上海華東師範大學博士論文，2006年。
- 張穆：《顧亭林先生年譜》，收入存萃學社編集：《顧亭林先生年譜彙編》，香港：崇文書店，1975年。
- 郭英德：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997年。
- 陳子龍：〈報夏考功書〉，陳子龍撰，談蓓芳整理：《陳子龍集》，收入《傳世藏書·集部·別集》第9冊，海口：海南國際出版中心，1996年。
- 陳確：〈死節論〉，《陳確集》上冊，北京：中華書局，1979年。
- 喬瑟夫·坎伯等著，朱侃如譯：《神話》，臺北：立緒文化事業有限公司，1995年。
- 彭孫遜：《弔琵琶·題詞》，《西堂樂府》，收入《續修四庫全書》第1407冊。
- _____：《讀離騷·題詞》，《西堂樂府》，收入《續修四庫全書》第1407冊。

- 程正揆：〈孟冬詞二十首〉，《青溪遺稿》，收入《四庫全書存目叢書》，集部第 197 冊，臺南：莊嚴文化事業有限公司，1997 年。
- 馭雲仙子：〈純陽呂祖命序〉，收入黃周星：《人天樂》上冊，收入古本戲曲編輯委員會編：《古本戲曲叢刊三集》，北京：文學古籍刊印社，1957 年。
- 黃周星：〈將就園記〉，《九煙先生遺集》，收入《續修四庫全書》第 1399 冊。
- _____：〈楚州酒人歌〉，《九煙先生遺集》，收入《續修四庫全書》第 1399 冊。
- _____：〈鬱單越頌〉，《九煙先生遺集》，收入《續修四庫全書》第 1399 冊。
- _____：《製曲枝語》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》第 7 冊，北京：中國戲劇出版社，1982 年。
- 楊伯峻：《列子集釋》，北京：中華書局，1979 年。
- 葉夢珠撰，來新夏點校：《閩世編》，上海：上海古籍出版社，1981 年。
- 鄒式金編：《雜劇三集》，合肥：黃山書社，1992 年。
- 趙園：〈遺民論〉，《明清之際士大夫研究》，北京：北京大學出版社，1999 年。
- 趙翼：〈題元遺山集〉，趙翼著，李學穎等點校：《甌北集》下冊，上海：上海古籍出版社，1997 年。
- 劉廷璣撰，張守謙點校：《在園雜誌》，北京：中華書局，2005 年
- 劉城：〈優戲〉，《嶧峒集》，收入《叢書集成續編》第 162 冊，臺北：新文豐出版公司，1989 年影印《貴池先哲遺書》本。
- 劉獻廷撰，汪北平等校點：《廣陽雜記》，北京：中華書局，1985 年。
- 衛姆賽特、布魯克斯著，顏元叔譯：《西洋文學批評史》，臺北：志文出版社，1982 年。
- 鄭毓瑜：〈明清之際辭賦作品的「哀江南」論述〉，《文本風景——自我與空間的相互定義》，臺北：麥田出版社，2005 年。
- 鄭騫：《善本傳奇十種提要》，《燕京學報》第 24 期（1938 年 12 月），頁 127-157。
- 瞿源洙：〈黃周星傳〉，收入李桓編：《國朝耆獻類徵初編》，周駿富輯：《清代傳記叢刊》第 189 冊。
- 顧炎武：〈與李中孚書〉，《顧亭林詩文集》，北京：中華書局，1959 年。
- 顧炎武撰，陳垣校注：《日知錄校注》，合肥：安徽大學出版社，2007 年。
- 顧湄：〈吳梅村先生行狀〉，收入吳偉業著，李學穎集評標校：《吳梅村全集》下冊，上海：上海古籍出版社，1990 年。
- Bakhtin, M.M. "Author and Hero in Aesthetic Activity," in *Art and Answerability*:

Early Philosophical Essays by M.M.Bakhtin, edited by Michael Lovich Holquist and Vadim Liapunov, translation and notes by Vadim Liapunov, supplement trans. by Kenneth Brostrom. Austin: University of Texas Press, 1990.

Eliade, Mircea. trans. by Willard R. Trask, *The Sacred and the Profane*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1959.

Flanagan, Owen. *Self Expressions: Mind, Morals, and the Meaning of Life*, New York: Oxford University Press, 1996.

Eliot, T. S. "Hamlet and His Problems," in *Selected Essays*, New York: Harcourt Brace & World, Inc., 1964.

Foucault, Michel. "Of Other Spaces," *Diacritics* 16:1(spring 1986), pp.22-27.

Diaspora and Belonging: The Transformation of Consciousness and Boundary-Crossing Imagination in The Early Qing Literati's Plays

Ayling Wang*

[Abstract]

The fall of the Ming was not only a national crisis; it also seemed to contemporaries to mark the dissolution of the Chinese world. The literati who witnessed the dynastic transition have experienced complex feelings of being able neither to accept nor reject the Qing, and these contradictory impulses produced the painful and tragic consciousness that was expressed in early Qing drama. For those literati who still held loyalty to Ming after the dynastic changeover, what they had to confront is not only the change of political standpoint, but also the change of value concept, emotional state and their ways of living. Whether they identified themselves as city hermits or isolated recluses, they always had to confront with the contradictory tension between “to live” or “not to live” and “to die” or “not to die.” While identifying themselves as Ming loyalists who felt their lives were merely left behind of the Ming, the lives they chose are similar to another form of “death.” On the other hand, if they regarded themselves as marginal “retreated” people, what they chose turns out to be another form of “living.”

This paper takes the transformation of consciousness and boundary-crossing imagination as points of convergence to explore how these playwrights employed

* Research Fellow & Deputy Director, Institute of Chinese Literature and Philosophy , Academia Sinica.

drama as an intimate vehicle for expressing their lament for the late Ming and their sentiments about dynastic changeover. My discussion focuses on the plays by Ding Yaokang (1599-1670), Huang Zhouxing (1645-1704) and You Tong (1648-1718). The issues addressed are: How did Ding Yaokang, after leading a frustrated life, relocate his sense of direction by depicting a fantastic wandering in a fluctuated ocean? how did Huang Zhouxing entrust his lament for the Ming by building an imaginary garden with Buddhist vision through play writing? How did You Tong convey his bewail as a demoted subject and his yearning for another world? I will analyze how the authors' different perceptions and distinct treatments of "boundary-crossing" in their plays indicated dissimilar levels of identification for the new Dynasty. How distinctly the authors expressed their boundary-crossing imagination has, in a sense, embodied the fact that different levels of identification have been transformed into a new stage during the dynastic transition period.

Keywords: Ming-Qing, Ming loyalists, crossing boundary, diaspora, transformation of consciousness, identification